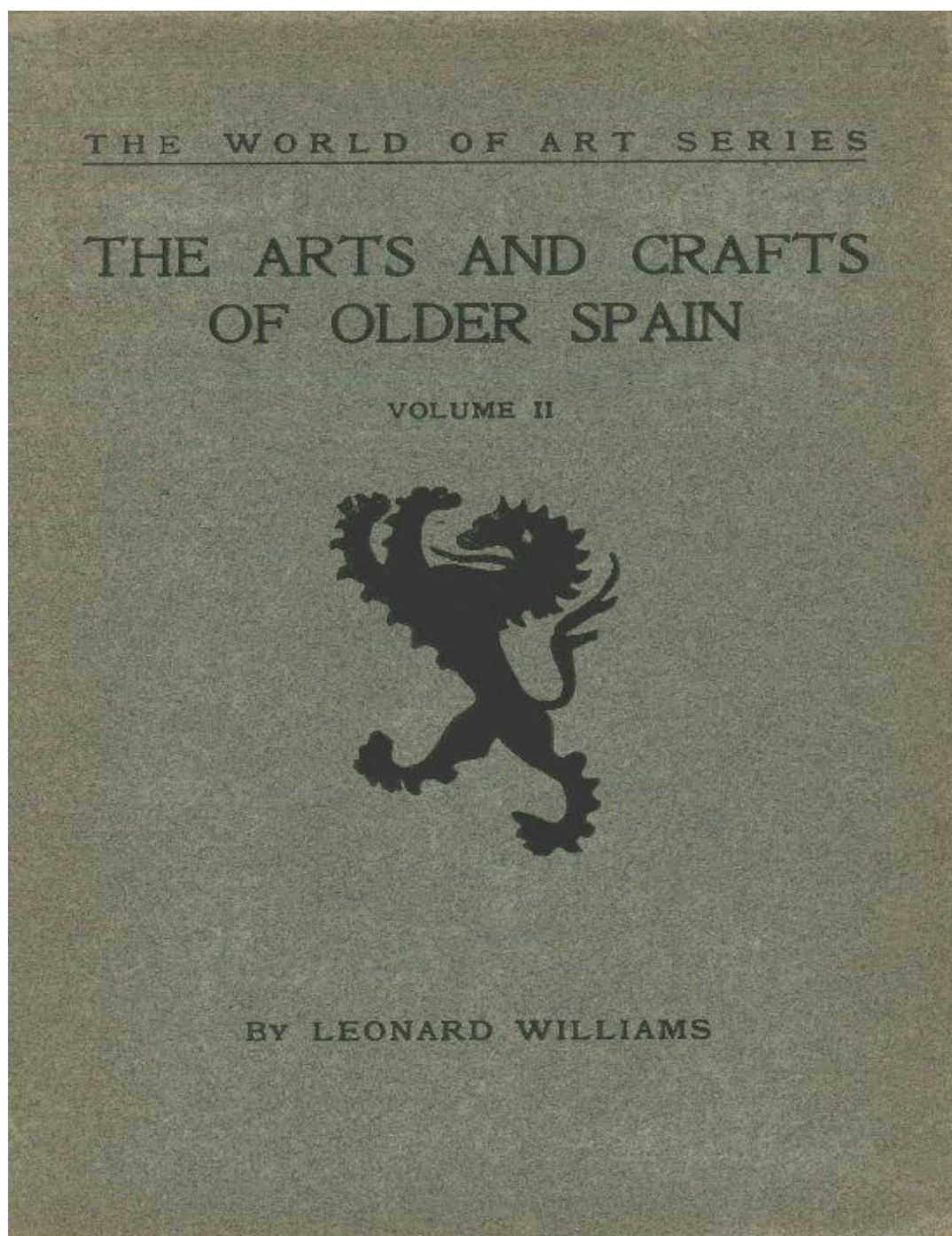


Искусство и ремесла старой Испании, том 2 (из 3)

Леонард Уильямс



Содержание

[Искусство и ремесла старой Испании](#)

[СОДЕРЖАНИЕ ТОМА ВТОРОГО](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

[МЕБЕЛЬ](#)

[КОЖА](#)

[СТОЛЯРНОЕ И РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ](#)

[СВЯЩЕННЫЕ СТАТУИ, СИЛЛЕРИАС ИЛИ ХОРОВЫЕ СКАМЬИ И РЕТАБЛОС](#)

[СЛОНОВАЯ КОСТЬ](#)

[ГОНЧАРНОЕ ИСКУССТВО](#)

[ДРЕВНЯЯ](#)

[ИСПАНО-МОРЕСКСКАЯ НЕГЛЯНЦЕВАННАЯ КЕРАМИКА](#)

[МОЗАИКА И ПЛИТКА](#)

[ИСПАНО-МОРЕСКСКАЯ ГЛАЗУРАННАЯ КЕРАМИКА](#)

[КЕРАМИКА ИЗ СЕВИЛЬИ, ПУЭНТЕ-ДЕЛЬ-АРСОБИСПО, ТАЛАВЕРА-ДЕ-ЛА-РЕЙНА, ТОЛЕДО И БАРСЕЛОНЫ; ПОРОЗНАЯ ПОСУДА; ФАРФОР ИЗ АЛЬКОРЫ И КОРОЛЕВСКОЙ ФАБРИКИ БУЭН-РЕТИРО.](#)

[СТЕКЛО](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта Гутенберга « » Искусство и ремесла старой Испании, том 2 (из 3)

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Искусство и ремесла старой Испании, том 2 (из 3)

Автор: Леонард Уильямс

Дата выпуска: 10 декабря 2013 г. [электронная книга № 44392]
Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

Язык: английский

Благодарности: Электронный текст подготовлен Крисом Керноу, Йенсом Нордманном, Джозефом Купером и командой онлайн-корректоров (<http://www.pgdp.net>)

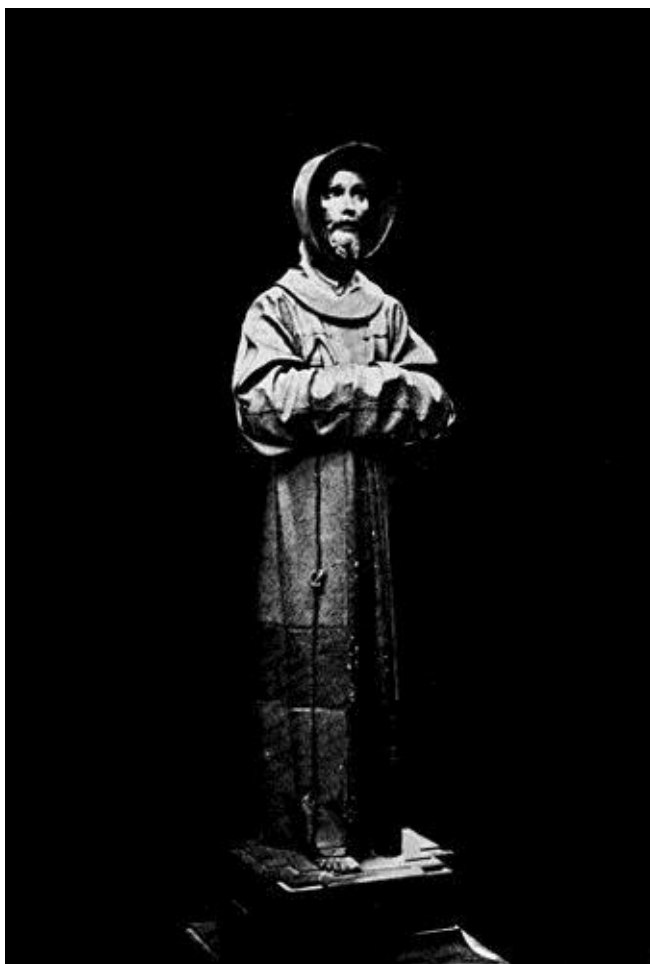
*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ИСКУССТВО И РЕМЕСЛА СТАРОВОЙ ИСПАНИИ, ТОМ 2 (ИЗ 3)» ***

Электронная книга проекта Гутенберг «Искусство и ремесла старой Испании», том II (из 3), автор Леонард Уильямс

Примечание: Проект Гутенберг имеет два других тома этой работы.

[Том I « »](http://www.gutenberg.org/files/44391/44391-h/44391-h.htm): см. <http://www.gutenberg.org/files/44391/44391-h/44391-h.htm>

[Том III](http://www.gutenberg.org/files/44393/44393-h/44393-h.htm): см. <http://www.gutenberg.org/files/44393/44393-h/44393-h.htm>



СВЯТОЙ ФРАНЦИСК

Серия «Мир искусства»

Искусство и ремесла старой Испании

ЛЕОНАРД УИЛЬЯМС

Член-корреспондент Королевской испанской академии, Королевской испанской академии истории и Королевской испанской академии изящных искусств; автор книг «Страна донов», «Тоledo и Мадрид», «Гранада» и др.

В ТРЕХ ТОМАХ, С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ

ТОМ II



ЧИКАГО
A. C. McCLURG & CO.
ЭДИНБУРГ: T. N. FOULIS
1908

АМЕРИКАНСКОЕ ИЗДАНИЕ
Опубликовано 10 октября 1908

СОДЕРЖАНИЕ ВТОРОГО ТОМА

СТРАНИЦЫ

МЕБЕЛЬ	1-86
СЛОНОВАЯ КОСТЬ	89-108
КЕРАМИКА	111-220
СТЕКЛО	223-263

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ТОМ ВТОРОЙ

МЕБЕЛЬ

ИСТРАНКА

СТРАНИЦА

	Святой Франциск Ассизский; Толедский собор	<u>Фронтиспис</u>
I.	Средневековое кресло	<u>10</u>
II.	Готический стул	<u>12</u>
III.	Испанский <i>аркон</i> или сундук для багажа	<u>16</u>
IV.	<i>Арка</i> кардинала Сиснероса	<u>18</u>
V.	Кресло; Музей Саламанки	<u>20</u>
VI.	Стул и стол; Кафедральный собор Саламанки	<u>22</u>
VII.	Стулья, обитанные тканью <i>Guadameciles</i>	<u>24</u>
VIII.	Зал «Салья-де-ла-Барка»; Альгамбра, Гранада	<u>26</u>
IX.	Дверь зала Абенсерраджес; Альгамбра, Гранада	<u>28</u>
X.	Мавританская дверь; деталь резьбы; зал двух сестер, Альгамбра, Гранада	<u>30</u>
X.	Дверь зала послов; Алькасар в Севилье	<u>32</u>
XII.	То же самое	<u>34</u>
XIII.	Алькасар в Севилье; фасад и главный вход	<u>36</u>
XIV.	Дверь капеллы де лос Варгас, Мадрид	<u>38</u>
XV.	Дверь в стиле мудехар; Паласио-де-лас-Дуэньяс, Севилья	<u>40</u>
XVI.	<i>Решетка</i> ; Альгамбра, Гранада	<u>42</u>
XVII.	Резной <i>аэро</i>	<u>44</u>
XVIII.	Резные <i>сапаты</i> ; Каса-де-лас-Салинас, Саламанка	<u>46</u>
XIX.	Резные <i>сапаты</i> ; Музей Сарагосы	<u>48</u>
XX.	Резные <i>сапаты</i> ; Музей <i>Сарагосы</i> <i>Алеро</i> и карниз из резного дерева; Куарто-де-Комарес, Альгамбра, Гранада	<u>50</u>

XXI.	«Спящий Илия»; деревянная статуя, автор Алонсо	52
XXII.	Святой Бруно, автор Алонсо Кано; Картуха в Гранаде	54
XXIII.	Святой Иоанн Креститель; Сан-Хуан-де-Дьос, Гранада	56
XXIV.	Хоровые скамьи; Санто-Томас, Авила	58
XXV.	Резные хоры; собор в Толедо	60
XXVI.	Хор; собор в Бургосе	62
XXVII.	Хоровые скамьи; Сан-Маркос, Леон	64
XXVIII.	Деталь хоров; собор Леона	66
XXIX.	Хоровые скамьи; собор в Пласенсии	68
XXX.	Деталь хоров; монастырь Сан-Маркос, Леон	70
XXXI.	«Самсон»; резные хоры; собор Леона	72
XXXII.	«Исав»; Резные хоры; Кафедральный собор Леона	74
XXXIII.	<i>Алтарная композиция; Севильский собор</i>	76
XXXIV.	<i>Алтарная композиция Севильского собора; деталь резьбы</i>	78
XXXV.	<i>Деталь ретабло; Музей Вальядолида</i>	80
XXXVI.	<i>Фрагмент ретабло; Часовня Санта-Ана; Кафедральный собор Бургоса</i>	82

СЛОНОВАЯ КОСТЬ

XXXVII.	Коробка из слоновой кости; Мадридский музей	90
XXXVIII.	Шкатулка из слоновой кости; собор в Памплоне	92
XXXIX.	Коробка из слоновой кости; собор в Паленсии	94
XL.	Испано-мавританский ящик из слоновой кости; Королевская академия истории, Мадрид	96
XLI.	Крест из слоновой кости; Мадридский музей	98
XLII.	Византийский распятие	100
XLIII.	«Дева битв»; Севильский собор	102
XLIV.	Испанский средневековый <i>бакулус</i>	104

XLV.	«Турнир»	106
XLVI.	Диптих из слоновой кости; Эскориал	108
КЕРАМИКА		
XLVII.	Амфора и другая керамика; Музей Таррагоны	116
XLVIII.	Блюдо; Музей Гранады	118
XLIX.	Испано-мавританская <i>тинаха</i>	120
L.	Грубая испанская керамика (современная)	126
LI.	Дверь михраба; собор в Кордове	134
LII.	Мозаика Патио-де-лас-Донсельяс; Алькасар в Севилье	138
LIII.	Андалузская посуда без глазури; коллекция Осма	140
LIV.	Плитка из <i>Куэнки</i> ; Алькасар в Севилье	142
LV.	Алтарь католических монархов; Алькасар в Севилье	148
LVI.	Врата вина; Альгамбра, Гранада	154
LVII.	Плитка периода упадка	158
LVIII.	Испано-мавританская люстрированная плакетка	168
LIX.	Испано-мавританская ваза с люстрерным покрытием; Альгамбра, Гранада	170
LX.	Испано-мавританская ваза с люстрерным покрытием; Мадридский музей	172
LXI.	Глянцевые плитки; коллекция Осма	174
LXII.	Испано-мавританская глазурованная посуда; коллекция Осма	176
LXIII.	Испано-мавританская люстрированная посуда; коллекция Осма	178
LXIV.	Испано-мавританская люстрированная посуда; коллекция Осма	180
LXV.	Испано-мавританская люстрированная посуда; коллекция Осма	182
LXVI.	Испано-мавританская люстрированная посуда; коллекция Осма	184
LXVII.	Испано-мавританская люстрированная посуда	186
LXVIII.	Блюдо; коллекция Осма	190
LXIX.	<i>Альфарерия</i> , или гончарная мастерская; Гранада	192

LXX.	Ваза из Талаверы	198
LXXI.	Фарфоровый орнамент из Буэн-Ретиро	208
LXXII.	Комната, украшенная фарфором из Буэн-Ретиро; Королевский дворец Аранхуэса	214
LXXIII.	Фарфор фабрики Монклоа	218
СТЕКЛО		
LXXIV.	Сосуды из стекла Кададьсо	234
LXXV.	Сосуды из стекла Кададьсо	236
LXXVI.	Стекло фабрики Сан-Ильдефонсо	254
LXXVII.	Стекло фабрики Сан-Ильдефонсо	258

МЕБЕЛЬ

Были ли примитивные иберийцы столь же привередливы в еде, как и в сне, и спали ли они на полу своих пещер или хижин, или же — как утверждают некоторые классики — они использовали своего рода складные стулья (*dureta*) и (будучи более продвинутыми и любящими комфорт, чем современные андалузские крестьяне) поглощали свою скромную пищу, сидя на скамейках или опорах, встроенных в стены, — все это не имеет первостепенного значения для истории испанской мебели. Заявления этих ранних авторов можно принимать или отвергать по своему усмотрению, поскольку ни один предмет мебели, произведенный в доисторической, а также в римской или вестготской Испании, не сохранился. Но если мы обратимся к другим ремеслам, то найденные образцы ранних изделий из золота, серебра и керамики показывают нам, что римская Испания стала в высшей степени римской в своей социальной и художественной жизни. Этот факт, вместе с утверждениями святого Исидора и некоторых других писателей его времени, кажется, доказывает, что все обычные предметы римской мебели () были широко приняты покоренными племенами, а впоследствии и вестготами;—римский диван для трапезы или *lectus triclinaris*, парадная кровать или *lectus genialis*, обычная кровать для сна или *lectus cubicularis*, изготовленные в богатых домах из роскошных пород дерева с инкрустацией из слоновой кости или даже из золота и серебра; лампы или канделябры из серебра, меди, стекла и железа^ш; *cathedra* или кресло для женщин, *bisellium* или сиденье для почетных гостей, *solium* или кресло для главы семьи, более простые стулья без спинки, известные как *scabellum* и *sella*, а также скамейки или *subsellia* для слуг. Кроме того, стены были украшены

гобеленами или веселыми настенными росписями, а камин⁴ и жаровня (*foculus*) сохранились в современной Испании.

Переходя к периоду, который вполне подходит для истории, мы видим, что в раннем средневековье испанские сеньориальные особняки и дома зажиточных людей были обставлены в стиле, отличавшемся грубой роскошью. Римские модели, заимствованные из чисто римских и византийских источников через вестготов, продолжали оставаться в моде до X или XI века.⁴ Затем, когда мода на них пошла на убыль, мебель христианской Испании была поочередно модифицирована мавританским, готическим и ренессансным искусством; или два из них пересекались и взаимодействовали, или даже все три.

В средние века мебель для столовой, спальни и гостиной, которые составляли основные помещения в особняке великого сеньора, была практически одинаковой во всей христианской Европе. Виолле-ле-Дюк описал ее в мельчайших деталях. Доминирующим предметом, возвышающимся в углу, была массивная кровать, превращенная в предмет красоты благодаря дорогостоящему балдахину и занавесям из ткани «*»*». ⁴¹ На протяжении всего раннего средневековья испанские кровати были из железа или бронзы. В XIV веке металл сменилось дерево, сначала простое, а затем богато резное, и с этой переменной кровати стали еще более массивными, чем раньше. Часто они возвышались над полом настолько, что лорду и леди требовалась лестница, чтобы подняться на них. Эти лестницы были переносными и иногда изготавливались из чистого серебра. ⁴² Здесь я привожу полное описание средневековой испанской кровати, взятое из описи имущества принцессы Хуаны, составленной при ее браке с графом Фуа в 1392 году. Эта же кровать ранее принадлежала матери Хуаны, принцессе Марте, при ее браке с королем Хуаном I. Она имела «бархатный балдахин с львами из золотой нити, а также голубем и лошадей, стоящими напротив каждого льва. Каждый из львов, голубей и лошадей имеет надпись; надпись львов — *Estre por vour*, а голубей и лошадей — *aaу*, и все это подшито зеленой тканью. Кроме того, покрывало из того же бархата с аналогичным рисунком голубей и львов, также подшитое зеленой тканью. Кроме того, три занавески из тонкого голубого шелка с металлическими кольцами и шнурами из голубой нити. Предмет: три чехла для подушек из синего бархата, два из них большого размера, с двумя львами с каждой стороны, и четыре маленьких, с одним львом с каждой стороны, вышитые золотой нитью; с льняными чехлами. Предмет: ткань с узором из полос, с полосами из синего бархата и золотой ткани на красном фоне; эта ткань служит для государственного кресла или для окна и подшита тканью. Пункт 4. Еще одна ткань (), изготовленная из упомянутого бархата и золотой ткани, которая служит для небольшого кресла (*reclinatorio*) для слушания мессы и подшита вышеупомянутой зеленой тканью. Пункт 5. Два больших льняных простыня, обернутые вокруг вышеупомянутого балдахина и покрывала. Пара льняных простыней, каждая из которых состоит из четырех полотен, по краям отделанных шелковой и золотой нитью шириной в ладонь, с узором из различных птиц, листьев и букв; каждая из указанных простыней имеет в изголовье узор шириной около пяти ладоней. Четыре подушки из того же льна, все украшенные по краям узором из птиц, листьев и букв шириной около ладони. Два кожаных ящика, обшитых шерстью, в которых хранились все эти предметы. Пять подушек, обтянутых холстом и набитых перьями, для использования с шестью покрывалами из синего бархата с

указанными узорами. Три больших куса настенного гобелена из синей шерсти с такими же узорами львов, лошадей и голубей, также из шерсти, желтого и других цветов. [Пять](#) ковров из вышеупомянутой шерсти с теми же узорами. Три покрывала из той же шерсти с теми же узорами для укрывания кровати. Покрывало из красной кожи с гербом короля и инфанты в центре (). Еще одно покрывало из кожаных полос и простой красной кожи (. Шерстяное покрывало с гербом инфанты (a woollen coverlet with the arms of the Infanta).

Другой угол комнаты занимал обеденный стол,^[7] , который во время еды накрывали скатертью, названной святым Исидором *tappa, tápula, tapil, mantella* или *mantellia*; на него клали *mandíbulas* или «салфетки для подбородка» (*m. e.* салфетки; см. Du Cange), тарелками (*discos*), блюдами (*ensorios, messorios* или *misorios*), ложками (*cocleares, culiares*), но пока еще без вилок,^[8] чашки различной формы и из различных материалов, с крышкой или без (*copos, vásculos* и многие другие термины), кувшин для воды (*kana, mikana, almakana*), подставка для масленки (*canatella*) и солонка (*salare*).

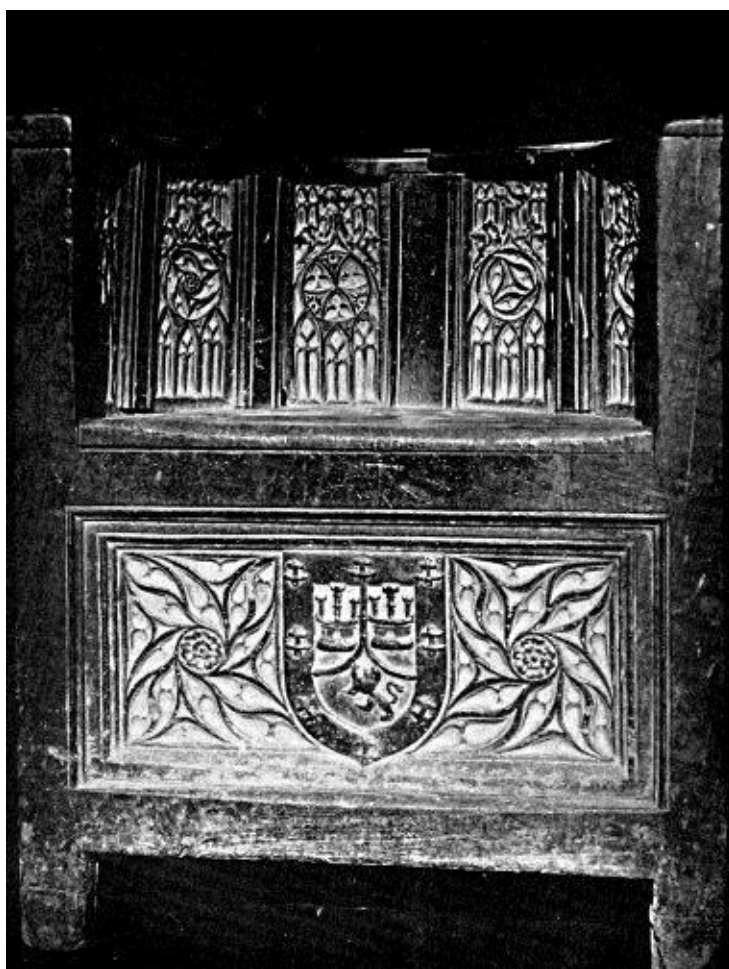
Этот стол также служил для письма, а рядом с ним стоял массивный сервант, , заваленный золотыми и серебряными блюдами, а также сосудами из стекла или слоновой кости, дерева или алебаstra.

Помимо кровати и стола, расположенных в разных углах, в комнате находилось достаточное количество стульев и табуреток, в основном окружавших просторный камин. Члены семьи также сидели на коврах, расстеленных на полу. Большое кресло самого сеньора было более богато украшено, чем все остальные, и несколько позже было снабжено высокой готической спинкой (иллюстрации i и ii). Стул со спинкой умеренной высоты предназначался для почетных гостей. Спинки обычных стульев доходили только до плеч сидящего, а обивка из ткани или других материалов не была прикреплена, а свободно свисала с деревянного каркаса. Этот обычай сохранялся до XVI века, когда обивщики начали прибивать гвоздями обивку больших стульев и скамеек.

Благодаря восточному влиянию, привнесенному из крестовых походов, мебель в Европе, не исключая Испанию, становилась все более изысканной и дорогой, а на Пиренейском полуострове дополнительно оказывало устойчивое и сильное влияние местное мавританское искусство из Толедо, Севильи, Кордовы, Валенсии и других мест. Гобелены восточного производства (*alcatifas*) теперь широко использовались для украшения полов и стен (). Кровати становились все более гигантскими, а их постельное белье и занавески — все более роскошными, пока витиеватые готические деревянные изделия не стали гармонировать с балдахинами и занавесками, сшитыми из бесценных кож или вышитыми золотыми и серебряными нитями на разноцветном атласе и парче. А у изголовья кровати, как какое-то чудесно установленное драгоценное украшение, в каждом благородном доме покоился диптих или триптих с изображением Спасителя или Девы Марии.

Под влиянием Ренессанса эта любовь к роскоши продолжала расти среди королевских и дворянских семей Испании. В 1574 году в описи имущества доньи Хуаны, сестры Филиппа II, упоминается серебряная балюстрада весом сто двадцать один фунт, предназначенная для

установки вокруг кровати. В описи (1560 г.) герцогов Альбуркерке содержится множество записей, касающихся мебели и предметов интерьера того периода. Здесь упоминаются турецкие ковры и знаменитые испанские ковры из Алкараса, полотно из Руана, зеленая ткань из Куэнки, ткани из Толедо, занавеси из Арраса и других мест, скатерти из дамаста и бархата, балдахины с золотой бахромой (*doseles*) из зеленого или малинового бархата или парчи, «балдахин для серванта, из красной и желтой ткани из Толедо с вышитым гербом Ла Куэвас, а также полосками и бантами и повторениями буквы I (для *Изабель Хирон*, герцогини), а также вышитыми бахромами из той же ткани и шнурами вышеупомянутых цветов». Мы также читаем о *ситиале* или государственном кресле из малинового атласа и «небольшом ореховом столе, покрытом серебряными пластинами с гербами моего господина герцога и моей госпожи герцогини, окаймленном серебряными полосками». Кровать, украшенная занавесями из двойной тафты и алой ткани, была не менее роскошной, чем другие предметы.



I

СРЕДНЕВЕКОВОЕ КРЕСЛО

(С вырезанным гербом Кастилии и Леона)

Популярным и даже незаменимым предметом мебели в каждом средневековом испанском доме была *caja de novia*, или «сундук невесты». Использование этого сундука, а также более мелких ящиков было распространено как среди мавров, так и среди христиан. Независимо

от размера, эти предметы были по сути одинаковыми. Они служили для бесчисленных целей; сундуки для хранения драгоценностей () изготавливались всех размеров — от крошечных шкатулок (*arcellina, capsula* или *pyxide*; см. т. I, с. 45 и далее) до тяжелых и огромных *arcón* — и почти из любого материала — слоновой кости или хрусталя, перламутра или стекла, золота, серебра, меди, позолоченного серебра, яшмы, агата или ценных пород дерева; и мы находим их во всех частях полуострова, начиная с начала средневековья и почти до конца XVIII века.



II ГОТИЧЕСКИЙ СТУЛ (15 век)

По словам маркиза Монистроля, большие сундуки или *арконы* являются самым распространенным предметом испанской мебели на протяжении всей первой половины этого длительного периода. Тот же автор делит их на семь классов:

- (1) Гробные сундуки.
- (2) Сундуки для хранения облачений, чаш, канделябров и других предметов, связанных с церковными обрядами.
- (3) Архивные сундуки для хранения документов.

(4) Сундуки для хранения сокровищ (*huches*).

(5) Сундуки для невест.

(6) Сундуки для хранения оружия.

(7) *Arcones-trojes*, или сундуки обычной конструкции, используемые для хранения зерна в сельских домах или *гостиницах*.

Богатство декоративных элементов этих причудливых *arcones* варьируется в зависимости от даты изготовления или назначения. Как правило, в самых ранних из них, датируемых шестым или седьмым веком, железные зажимы или крепления являются основным или единственным украшением. Такими, по сообщениям, были два сундука, которые Сид Кампеадор наполнил песком и подсунул своим «дорогим друзьям» Рахель и Видасу, еврейским, но доверчивым ростовщикам из Бургоса, в обмен на шестьсот марок золота и серебра. Кроме того, традиция гласит, что сундук, который сейчас выставлен в Бургосе как «сундук Сида», на самом деле является одним из них. Несомненно, что архивы собора хранились в этом сундуке на протяжении многих веков. Очевидно также, что он датируется примерно временем жизни Сида, а кольца, которыми он снабжен, показывают, что он был своего рода багажником, предназначенным для перевозки на спинах выючных мулов или лошадей.

После римского господства в этой стране латинский термин *capsa* применялся ко всем видам сундуков, но в более позднюю эпоху погребальные сундуки или гробы стали называть *урнами*, чтобы отличать их от *arcas* и *arcones*, которые использовались для хранения одежды или драгоценностей. Прекрасными примерами испанских средневековых погребальных сундуков являются сундуки Доньи Урраки, хранящиеся в Саграрио собора Паленсии, и Сан-Исидро, покровителя Мадрида. Первый, упомянутый кропотливым Понсом и Пульгаром в его «*Светских и церковных анналах Паленсии*», имеет простой дизайн и на самом деле представляет собой гроб. Гробница Сан-Исидро, датируемая концом XIII века или началом XIV века и хранящаяся в Мадриде в нише *камарина* приходской церкви Сан-Андрес, выполнена в романском стиле и имеет длину семь футов шесть дюймов. Он имеет двускатную крышу и расписан яркими красками на покрытом штукатуркой пергамене с изображением чудес, совершенных святым, и других сцен, связанных с его жизнью, но большая часть росписи стерта.

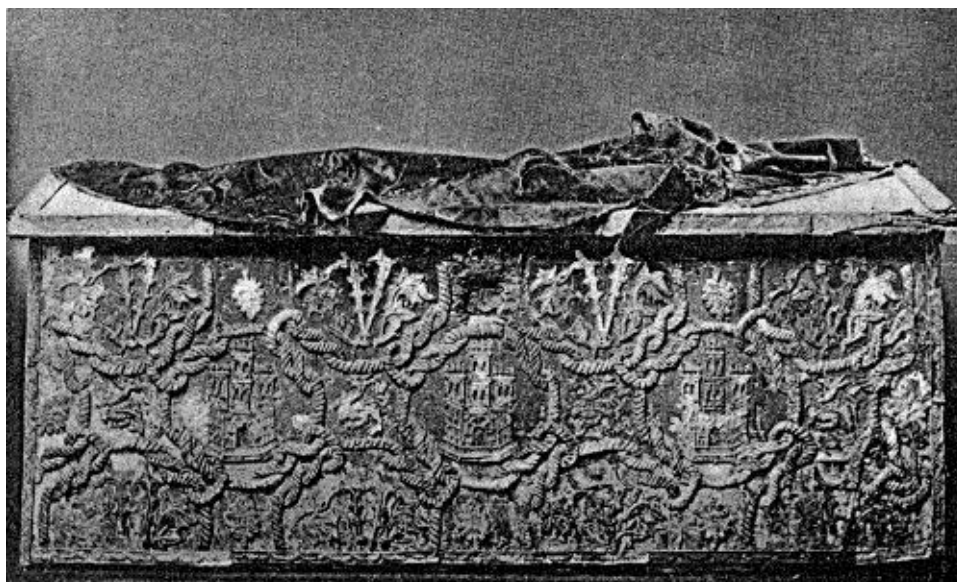
Еще одним интересным гробным сундуком, вероятно, был тот, который в 1052 году Фердинанд I вместе со своей королевской мантией и короной подарил базилике Святого Иоанна Крестителя в Леоне, чтобы хранить в нем останки Святого Исидора. [\[10\]](#) Этот ларец был покрыт толстыми золотыми пластинами, инкрустированными драгоценными камнями, и украшен эмалью и рельефными фигурами апостолов, собравшихся вокруг Спасителя, а также медальонами с изображениями Богородицы, святых и мучеников. По словам Амбросио де Моралеса, золотые пластины были сорваны Альфонсо I Арагонским, который заменил их другими, из позолоченного серебра. Тот же монарх, несмотря на суровое проклятие церкви, обрушенное на всех, кто осмелился прикоснуться к ее имуществу,[\[11\]](#)

обвиняется своим летописцем в том, что он присвоил себе шкатулку из чистого золота, инкрустированную драгоценными камнями, в которой хранилось распятие, сделанное из истинного Креста, и которая хранилась в каком-то городе или деревне королевства Леон. Несомненно, в наказание за нечестие Альфонсо, эта драгоценная шкатулка была захвачена у него маврами в битве при Фраге.

Среди реликвариев, сохранившихся в Испании, самым старым экземпляром является *arca santa* собора в Овьедо. Этот предмет, выполненный в чисто византийском стиле, по-видимому, был изготовлен в Константинополе (). Он был усовершенствован Альфонсо VI, который добавил к нему *рельефные* пластины с арабскими орнаментами в виде бессмысленных надписей, имеющих чисто декоративный характер, но представляющих интерес как свидетельство родства, существовавшего в то время между испанскими христианами и испанскими маврами.

Не менее важен ларец, изготовленный по заказу дон Санчо эль Майора для хранения чудотворных костей Сан-Мильяна, который сейчас находится в Сан-Мильяне-де-ла-Когулья, в провинции Ла-Риоха. Автор этого ларца, датируемого 1033 годом, смутно упоминается как «мастер Апарисио». Сам сундук состоит из деревянного корпуса, покрытого слоновой костью и золотом, дополнительно украшенного статуэтками и инкрустированного настоящими и искусственными камнями. Он разделен на двадцать два отсека, вырезанных из слоновой кости, с изображениями из жизни и чудес святого, а также фигурами «принцев, монахов и благодетелей», которые так или иначе способствовали созданию реликвария.

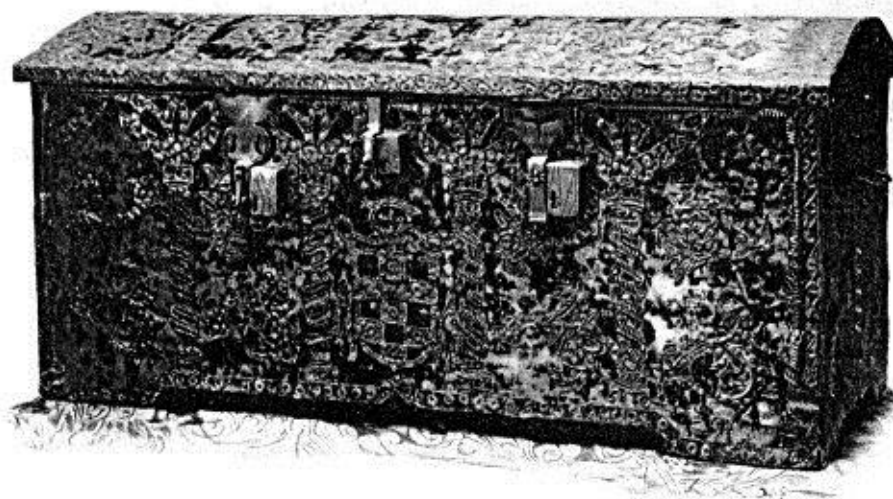
Я уже говорил, что «сундук Сида» был изготовлен для перевозки багажа. Очень интересный испанский багажный сундук, хотя и более современный, чем сундук Сида, на несколько столетий, в настоящее время является собственностью сеньора Морено Карбонеро (табл. III). Этот очень компетентный эксперт считает, что он принадлежал Изабелле Католической, и говорит, что ранее правители этой страны имели обыкновение маркировать свои сундуки для багажа первым четвертью королевского герба, а также своим монограммой. Таково украшение, состоящее из повторяющихся замков и буквы Y (от Ysabel), на этом сундуке. Пространство между ними окрашено в красный цвет на поверхности, тонко покрытой воском. Полоски железа, скрученные так, чтобы имитировать пояс святого Франциска, проходят по всей раме, окружая замки и буквы. Этот ящик был найден в Ронде.⁴



III *ARCÓN* (15 век)

Красивый *аркон*, датируемый тем же периодом, что и сундук Изабеллы Католической, а именно концом XV века, по словам его владельца, дона Мануэля Лопеса де Айала, принадлежал кардиналу Сиснеросу (табл. IV). Материал — дерево, внутри покрыто темно-синей тканью, снаружи — красным бархатом, большая часть ворса которого изношена. Размеры: четыре фута шесть дюймов в длину, два фута в высоту и двадцать дюймов в глубину. Сундук, имеющий тройной замок, покрыт *рельефными* железными пластинами, изображающими витые колонны и другие архитектурные элементы в сочетании с готическими листьями чертополоха. На передней стороне находится герб.

Такова краткая история этих испанских сундуков. Большинство ранних моделей громоздки и скудно украшены. Затем, с течением времени, на них появляется витиеватая готическая резьба, непревзойденная по чистоте и очарованию; затем ренессанс с его характерными орнаментами в виде урн, птиц, переплетенных листьев и лент; и, наконец, к концу XVIII века и на протяжении большей его части — безвкусный и декадентский стиль барокко. Однако даже в худших и самых поздних из них мы время от времени обнаруживаем мерцающие остатки искусства мавританской Испании.



IV

АРКА КАРДИНАЛА СИСНЕРОС

Эти испанские мавры, следуя обычаям своих соплеменников-мусульман по всему миру, использовали очень мало мебели. Они, конечно, любили яркие цвета и изящное ремесленное мастерство, но скорее в дополнениях к мебели, чем в самой мебели: в дорогих коврах или вышитой и окрашенной коже, висящей на стенах,^[13] расстеленных на их *ахмаях* и *ахманиях*; в фонтанах, бурлящих посреди их дворов и залов; в дверях, потолках и *целосиях*, изысканно вырезанных и соединенных с несравненной ловкостью; в вазах с цветами, размещенных в нишах; в бронзовых или серебряных курильницах, катящихся у их ног; но не (в обычном смысле этого слова) в мебели. На эту тему преподобный Ланселот Аддисон рассуждает очень своеобразно. «Хозяином здесь, — писал он в 1663 году о «Западной Барбарии», — является некий Сиди Каффиан Шат, вельможа, по слухам, андалузец, один из рода мавров, изгнанных (*sic*) из Испании... Нас пригласили в небольшую комнату наверху, в которую мы не могли войти, пока не сняли обувь на пороге: не из-за религии, а из-за чистоты, и не для того, чтобы не осквернить пол, а чтобы не запачкать ковры, которыми он был любопытно устлан. В верхней части комнаты лежала бархатная подушка, такая же большая, как те, что мы используем на наших амвонах, и она обозначала самое почетное место в комнате. После того, как мы отдохнули около часа, принесли небольшой овальный столик высотой около двадцати дюймов, который был покрыт длинным куском узкого полотна; он служил скатертью.^[14] По закону мавров () им запрещено использовать такие лишние предметы, как салфетки, ножи, ложки и т. д. Их религия устанавливает общий принцип, согласно которому необходимо обеспечивать только самое необходимое, что заставило одного строгого мавра отказаться пить из моей посуды, когда он мог набрать достаточно воды в ладони.

Тот же автор продолжает рассказывать о своих впечатлениях перед сном. «Поевши и утешившись грязным напитком и мавританской музыкой, мы все улеглись спать: около двадцати человек были размещены в этой маленькой комнате, из которых двое были

христианами, трое — евреями, а остальные — маврами; каждый уложил себе постель из того, что на нем было, что заставило нас, англичан, с нетерпением ждать утра».



V

КРЕСЛО

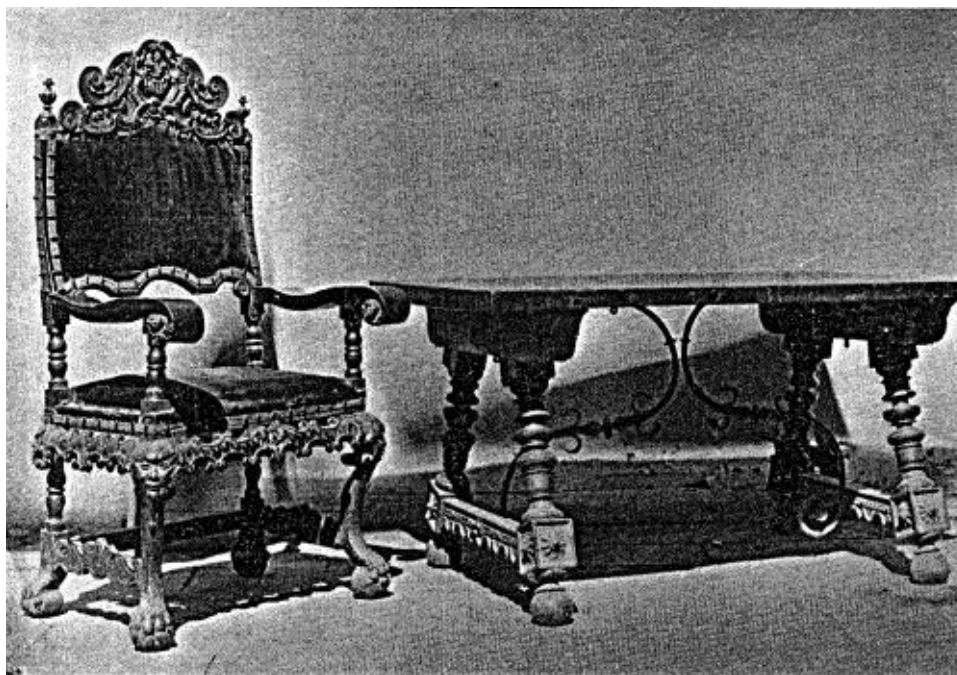
(XVII век. Музей Саламанки)

Среди мусульман все это не претерпело никаких изменений. Разве мы не видим, что их нынешняя мебель идентична мебели далеких веков? Характерная скудность переносных деревянных предметов; отдельный ящик (*arqueta* или *arcón*), который служит целью нашего более неуклюжего комода или шкафа; ковры и украшенная кожа; крошечный, незаменимый столик; отсутствие ножей и ложек; украшения, радующие глаз, а не предметы, которые можно взять в руки и использовать? Таким было, есть и будет мусульманское общество во всем мире; и эти описания жизни в Марокко XVII века с такой же правдивостью могли бы быть написаны и о мусульманах Испании тысячу лет назад.

Мебель в мавританских мечетях также была крайне скудной. «Они, — цитируя еще раз забавную брошюру Ланселота Аддисона, — не имеют слишком удобных сидений, скамеек или лавок. Пол Джаммы красиво выстелен матами, как и стены на высоту около двух футов. Если крыша большая и тяжелая, она поддерживается колоннами, между которыми висят лампы, которые горят всю ночь». В один момент своей экспедиции причину такой скудности мебели ярко объяснил нашему туристу. Мавританец возмущенно воскликнул, что «позорно видеть, как женщины, собаки и грязные ботинки приносятся в место, священное для

поклонения Богу, и что мужчины... должны иметь там стулья, на которых они могут сидеть с такой же сладострастной легкостью, как и дома».

Тем не менее, амвон в мечети и какое-то сиденье во дворце или частном доме были необходимы. Из « » Ибн-Халдуна и многих других писателей мы узнаем, что трон мусульманских султанов был *мимбар*, *такхт* или *курси*. Каждый из этих предметов представлял собой деревянное сиденье. Первым из султанов, использовавших трон, был Моавия, сын Абу-Софьяна. Принцы, пришедшие после него, продолжили эту традицию, но украшали трон все более роскошными украшениями. Со временем этот обычай распространился с востока на запад почти по всей территории мусульманского владения. Известно, что князя Бени-Наср из Гранады также использовали трон, но считается, что он состоял просто из нескольких подушек, сложенных друг на друга. Этот вывод сделан Эгилазом Янгуасом и другими арабистами на основе старого словаря Фрая Педро де Алкала, который переводит «трон» или «королевское сиденье» как *martaba*, слово, эквивалентное «подушка».



VI

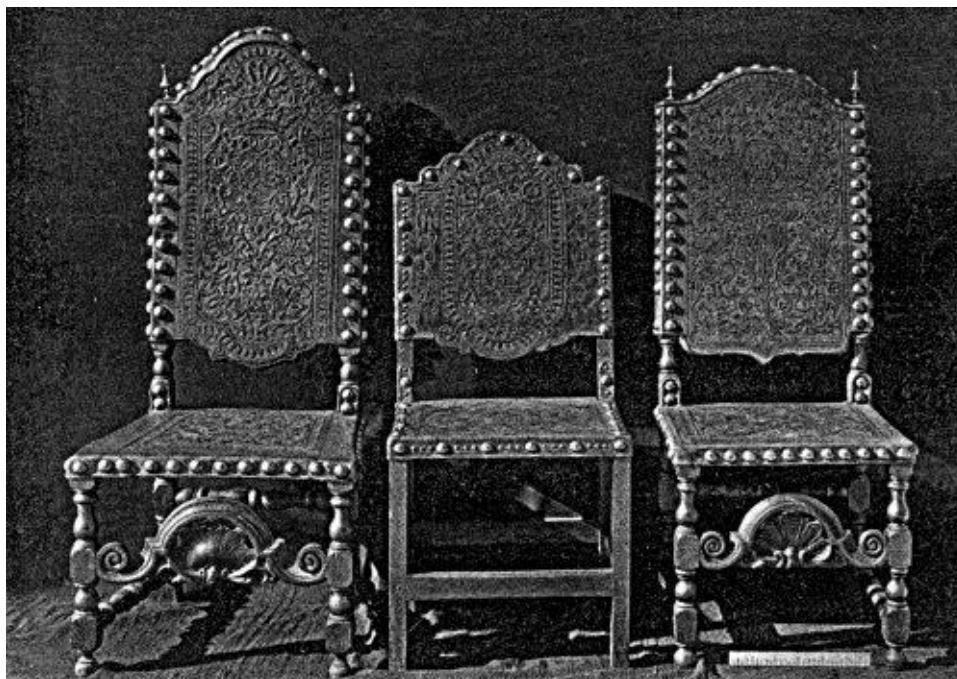
СТУЛ И СТОЛ

(17 век. Саламанкский собор)

Подушки также стали символом почетного места даже для христианских испанцев, как потому, что на них можно было наносить богатую вышивку или кожаную отделку, так и потому, что они поднимали сидящего на них человека над уровнем людей, сидящих прямо на ковре или полу. На росписи на потолке Зала правосудия в Альгамбре изображены десять мужчин в мусульманских костюмах, каждый из которых сидит на подушке. Некоторые писатели, в том числе Арготе де Молина, Диего Уртадо де Мендоса и Эрнандо дель Пульгар, считали эти фигуры реальными портретами султанов; другие утверждают, что они изображают *Мизуар* или королевский совет. Однако в любом случае подушка здесь явно

является почетным местом. Кроме того, у нас есть многочисленные свидетельства того, что испанские христиане относились к подушке с такой же явной симпатией, как и их соперники. Альварес де Кольменар рассказывает, что в самом конце XVII века испанские женщины сидели за столом по-мавритански. «Un père de famille est assis seul à table, et toutes les femmes, sans exception, mangent par terre, assises sur un carreau avec leurs enfants, et leur table dressée sur un tapis étendu». В той же работе в другом месте говорится, что «когда дамы навещают друг друга, они не садятся ни на стулья, ни на кресла, а все сидят на полу, скрестив ноги, на коврах или плитах».

Таким образом, до двух веков назад женщинам христианской Испании разрешалось садиться на подушки из парчи или дамаста. Только мужчины пользовались табуретами или стульями, в зависимости от своего ранга, согласно . «Предоставить стул» (*dar silla*) посетителю мужского пола означало оказать ему ценную любезность;⁴ и даже сейчас жена испанского гранда проходит через почетную, хотя и утомительную церемонию «занимания подушки» в дворце в Мадриде.

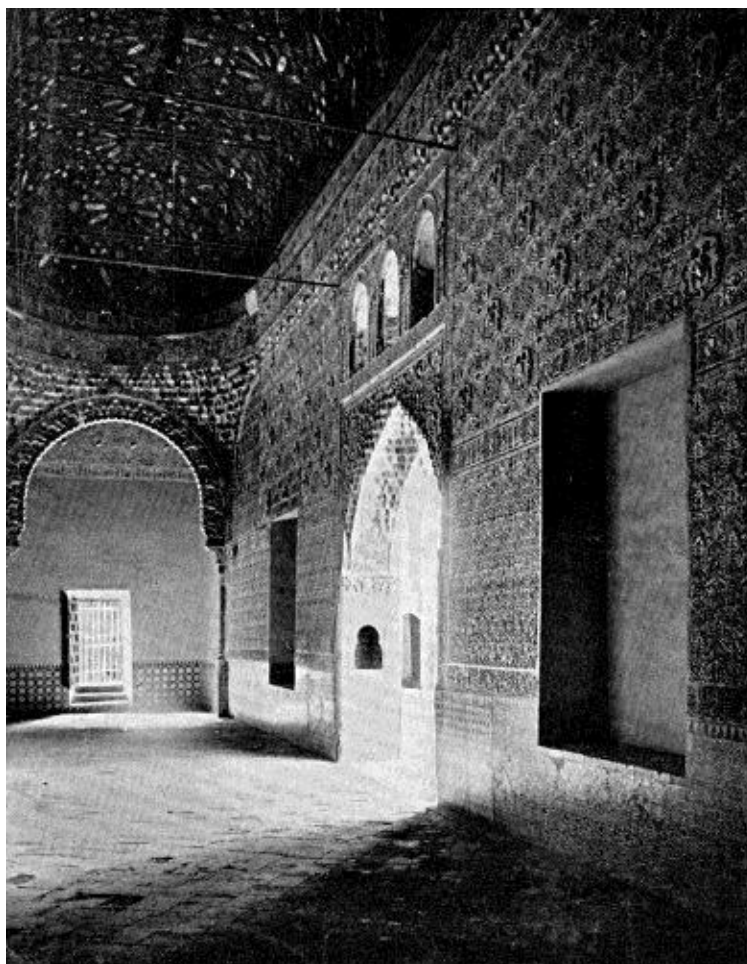


VII СТУЛЬЯ, ОБИТЫЕ ГУАДАМЕЦИЛЕС (17 век)

Еще одним обычаем испанцев XVII века и предшествующих веков было использование «почетного подиума» или *estrado de cumplimiento*. Это была слегка приподнятая платформа, отделенная от остальной части комнаты перилами. В любопытной рукописи, обнаруженной Гаянгосом, в которой описывается жизнь при дворе в Вальядолиде в 1605 году, содержится следующее описание одного из случаев, когда королева, следуя обычаю воскресного дня, обедала в одиночестве на глазах всей аристократии. «Стол был накрыт на подиуме (*estrado alto*), под балдахином из парчи, который нависал над всем столом. Королева сидела во главе стола, а три дамы, стоя, обслуживали ее; две снимали крышки с блюд по мере их подачи,⁴ а

третья нарезала мясо. Блюда приносили из столовой *мужчины*, которые передавали их дамам. Другие дамы королевского двора, жены или дочери вельмож, стояли, прислонившись к стене, в компании джентльменов, которые в таких случаях заранее просили разрешения сопровождать леди Такую-то или Такого-то. Обычно на каждую даму приходилось по два таких кавалера. Если королева просит воды, одна из этих дам приносит ее ей, преклоняет колени, кланяется, целует кубок, передает его ее величеству и удаляется на свое место. За королевой стоял один из ее камергеров. Многие англичане были свидетелями трапезы. В таких случаях англичан всегда сажают первыми, и, поскольку они такие громоздкие парни (да благословит их Бог!), я, сидевший за их спинами, почти ничего не замечал из того, что происходило, и видел только, как много тарелок ходило туда-сюда».

В Испании на протяжении XVI и XVII веков продолжали использовать прочную и дорогую мебель : тяжелые сундуки, тяжелые жаровни, тяжелые табуреты, тяжелые кресла с массивными гвоздями и обивкой из бархата или украшенной кожи (иллюстрации vv., [vi](#). и [vii](#).). На стенах гобелены более ранних времен часто заменялись картинами на религиозные темы или семейными портретами. В комедии под названием «*La Garduña de Sevilla*», написанной в середине XVII века Алонсо дель Кастильо Солорсано, описывается интерьер дома богатого человека того времени. «Наверху Руфина заметила изящные летние занавеси, новые стулья из московской кожи, любопытно вырезанные буфеты и письменные столы из эбенового дерева и слоновой кости; Маркина, хотя и был скуп по отношению к другим, был щедр в украшении своего собственного жилища... Когда ужин закончился, он отвел ее в комнату, украшенную прекрасными картинами, с кроватью, балдахин которой был из индийской ткани... Картины известных мастеров в изобилии висели по всему дому, наряду с изысканными итальянскими занавесками, различными письменными столами и дорогостоящими кроватями с балдахинами. Когда они осмотрели почти все комнаты, они открыли дверь одной из них, в которой находился красивый алтарь и молельня. Здесь было множество дорогих и изысканных римских сосудов, агнусов из серебра и дерева, а также цветов, уложенных различными способами. Эта комната также была полна книг, распределенных по позолоченным шкафам».



VIII

THE SALA DE LA BARCA

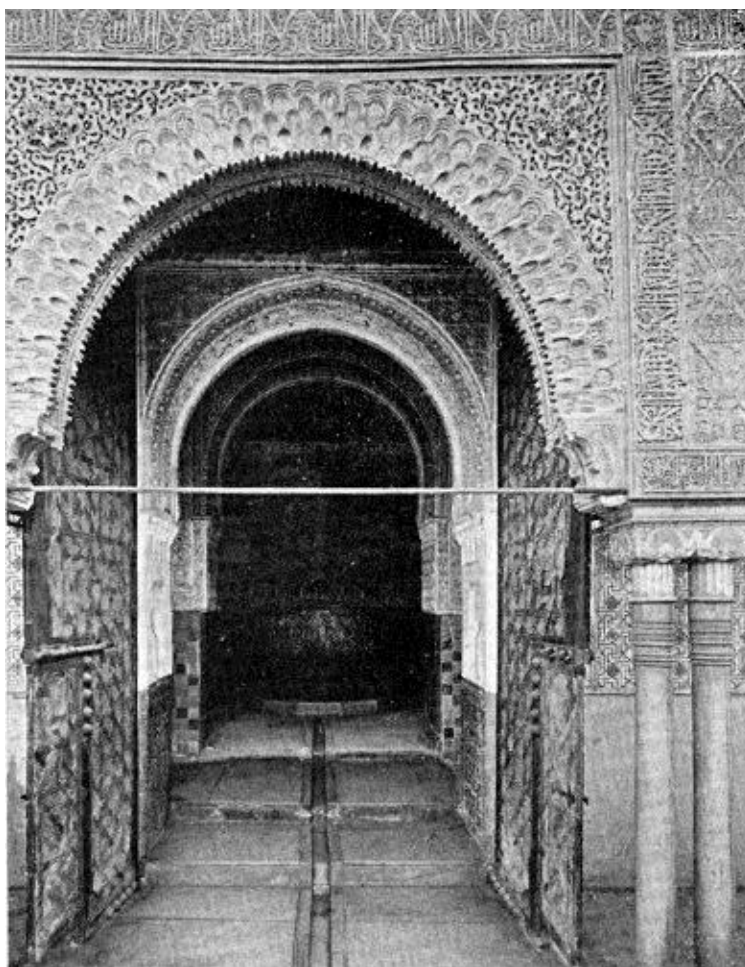
(До пожара 1890 года. Альгамбра, Гранада)

Характерным предметом испанской мебели в то время был солидный шкаф, известный как *vargueño*, названный так в честь небольшого городка Воргас, недалеко от Толедо, который в прошлом был известным центром их производства. Эти шкафы, происхождение которых, по мнению маркиза Монистроля, можно проследить до XV века, когда они имели форму *huche*, или сундука с ящиками для хранения ценных вещей, открывающегося по центру, обычно изготавливались из орехового дерева. Передняя часть опускается на массивную деревянную опору, поддерживаемую ножками, и образует откидной письменный стол, в задней части которого находится ряд ящиков или отделений для хранения документов или других мелких предметов.

Деревянные детали этих шкафов часто не имеют резьбы, но, как правило, в таких случаях их простота компенсируется массивными и богато украшенными железными защелками и декоративным ключом.

Постановления Гранады сообщают нам, что в 1616 году изготовление бракованной мебели стало скандалом в этом городе. Причина, по-видимому, заключалась отчасти в самой древесине, поступавшей из Сьерра-де-Сегура, Пинар-дель-Дуке и Сьерра-де-Гор. «Некоторые из наших плотников и столяров вырубает ореховое дерево и другие породы древесины,

когда луна еще в фазе полумесяца, в результате чего древесина гниет и портится. Другие изготавливают и продают стулья, столы, кровати и другую мебель из сырого, невысушенного дерева, которое деформируется и расшатывается, в результате чего через несколько дней изделие становится бесполезным. Поэтому мы приказываем, чтобы все ореховое дерево и другие породы дерева для изготовления мебели вырубались только во время убывающей луны и не использовались до тех пор, пока они не просохнут полностью, чтобы не деформироваться; и чтобы они были одобрены инспекторами этой отрасли, под страхом штрафа в шесть тысяч *мараведи* за каждое из вышеупомянутых постановлений, которое не будет выполнено».

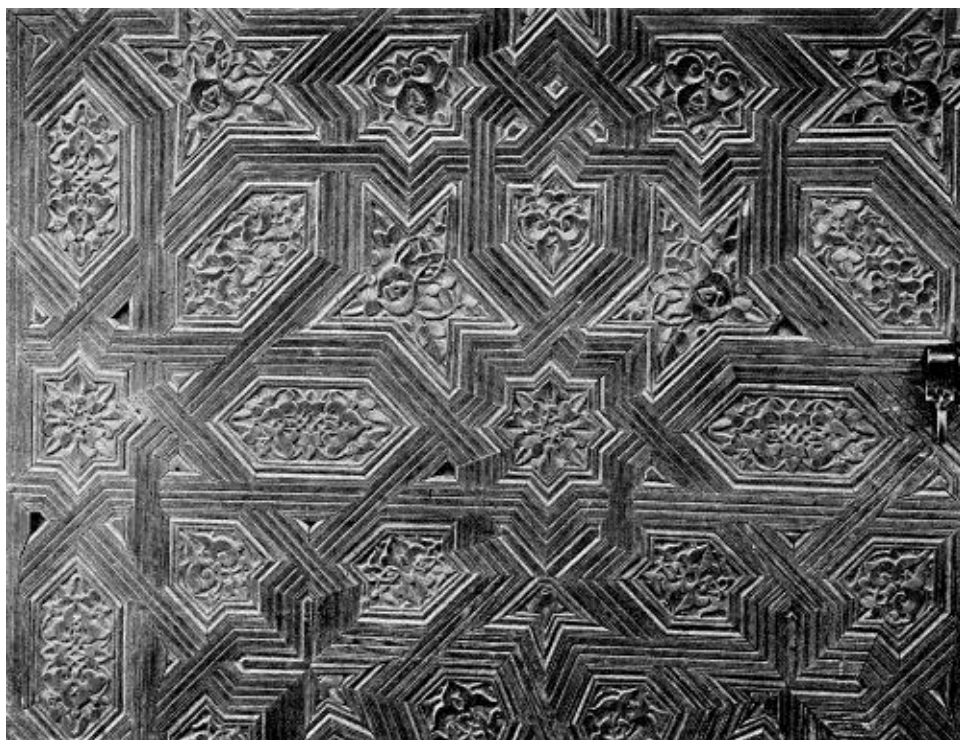


IX
ДВЕРЬ ЗАЛА АБЕНСЕРРАХЕС
(Альгамбра, Гранада)

Муниципальные законы того же города, касающиеся «стульщиков, изготавливающих стулья для сидения и кожаные сундуки», были провозглашены в 1515 и 1536 годах «на улице стульщиков и плотников». Скованы утомительными правилами такого рода, мы не можем удивляться, что искусство и ремесла христианской Испании были обречены на упадок.⁴ В связи с «ложной и некачественной работой», преобладающей в Гранаде, этими законами предусмотрено, что дерево, используемое для изготовления стульев, должно покупаться производителями только на публичных аукционах, проводимых «на маленькой

площади, где живут стульщики». Она должна быть полностью сухой, без дефектов и достаточно прочной, чтобы выдержать декоративную инкрустацию. Стулья, не отвечающие этим требованиям, должны быть конфискованы и сожжены. Четыре гвоздя, крепящие сиденье стула к ножкам, должны полностью проходить через раму и быть забиты с другой стороны, за исключением случаев, когда поверхность стула инкрустирована, и в этом случае они не должны проходить полностью. Кожа для сидений и спинок стульев должна быть хорошего качества и хорошо подготовлена и обработана, а также прочно сшита льняной нитью. Стулья всех размеров должны иметь официальный городской знак, проставленный властями за плату в один *мараведи* за каждый большой стул и одну *бланку* за каждый маленький.

Изготовителям кожаных сундуков предписывается использовать шкуры лошадей, кобыл или мулов, а не шкуры быков, коров или телят, потому что, если покрыть сундуки последними, «они будут подтачиваться молью и разрушаться гораздо быстрее». Ремесленник, нарушивший это предписание, должен лишиться бракованного предмета мебели и заплатить четыреста *мараведи*, а также, под угрозой дополнительного штрафа в размере двухсот *мараведи*, должен закрепить петли внутри сундука, а не снаружи.



X

МАВРИТАНСКАЯ ДВЕРЬ, ДЕТАЛЬ РЕЗЬБЫ (Зал двух сестер, Альгамбра, Гранада)

До сих пор я не упоминал об обстановке более скромных испанских домов в старину. Следующий отрывок из Постановлений Гранады показывает нам, со ссылкой на гостиницу, скромное жилье примерно четырехсотлетней давности:

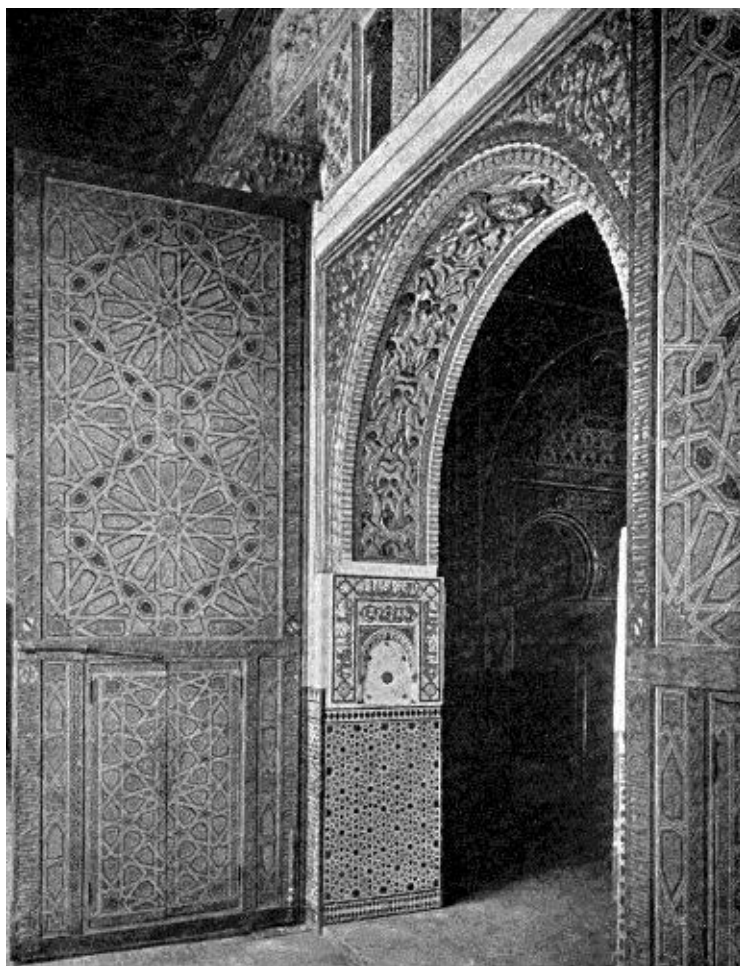
«Пункт. Если у трактирщика есть гостиная или альков, закрывающийся на замок, и в нем кровать лучшего сорта, с занавесками вокруг и балдахином над ней, а на кровати покрывало из маралиса (), фризное одеяло и подушки; а также скамейка с полоской ковра или полосатой скамейкой, стол со скатертями и всем необходимым, кроме лампы из латуни или керамики, все самое лучшее, что он может предоставить — за такую кровать и комнату он может требовать двенадцать *мараведи* в день; независимо от того, занимает ли комнату один гость, два или более».

Испанские гостиницы в XVII и XVIII веках не были более комфортными, чем в XVI веке. «On entre d'ordinaire dans les Hôtelleries par l'écurie, du moins dans de certaines Provinces; on vous mène dans quelque chambre, où vous trouvez les quatre parois, quelquefois un bois de lit; pour chandelle on allume un grand nombre de petites bougies, qui font assez de lumière pour voir ce que vous mangez; et afin que l'odeur and la fumée de tant de bougies n'incommode pas, on vous apporte, si vous le souhaitez, un brasier de noyaux d'olives en charbon. Quand on monte, on trouve au haut de l'escalier, la *Señora de la Casa*, qui a eu le tems de prendre ses beaux habits de dimanche pour vous faire honneur et s'en faire à elle-même.» (Альварес де Кольменар, 1715 г.)

Интересно сравнить эти отрывки с описанием Лэнселота Аддисона () марокканской гостиницы середины XVII века, имея в виду, что *fonda*, современный испанский термин, обозначающий *гостиницу*, распространен как в Испании, так и в Марокко:

«В последние годы в каждом городе, где ведется торговля, были построены гостиницы под названием *Alfándach*, которые предоставляют только ночлег для людей и животных, а продовольствие для обоих поставляется с рынка. Те, кто управляют этими *fandáchs*, не могут брать более одного Blankil за ночь как за человека, так и за животное, что в стерлингах составляет около двух пенсов. Проживание лошадей стоит столько же, сколько и проживание всадника».

Точно так же владелец старой испанской гостиницы по закону не имел права торговать провизией. Путешественникам предоставлялось «только жилье», и уставший гость, как только прибывал, должен был отправляться на рынок за продуктами.



XI

ДВЕРЬ САЛОНА ДЕ ЭМБАХАДОРЕС (Алькасар в Севилье)

“Quand on arrive aux Hôtelleries, fut il minuit passé, l'on n'y trouve rien de prêt, non pas même un pot sur le feu. L'hôtel ne vous donne que le couvert et le lit, pour tout le reste, il le faut envoyer chercher, si vous ne voulez prendre la peine d'y aller vous-même. On donne l'argent nécessaire, et l'on va vous chercher du pain, du vin, de la viande, et généralement tout ce que l'on souhaite, si tant est qu'on le puisse trouver. Il est vrai que cette coutume a son bon côté.

“Le prix de toutes ces choses est réglé, l'on sait ce qu'il faut payer, et un hôte ne peut pas friponner. On vous apprête votre viande, et l'on donne une réale et demie, ou deux réaux pour le *servicio*, comme ils parlent, et autant pour le lit, ce qui revient environ à quinze sous de France. Si l'on se trouve dans quelque grande ville, on aura une nappe grande comme une serviette, et une serviette grande comme un mouchoir de poche; dans d'autres endroits il faut s'en passer.

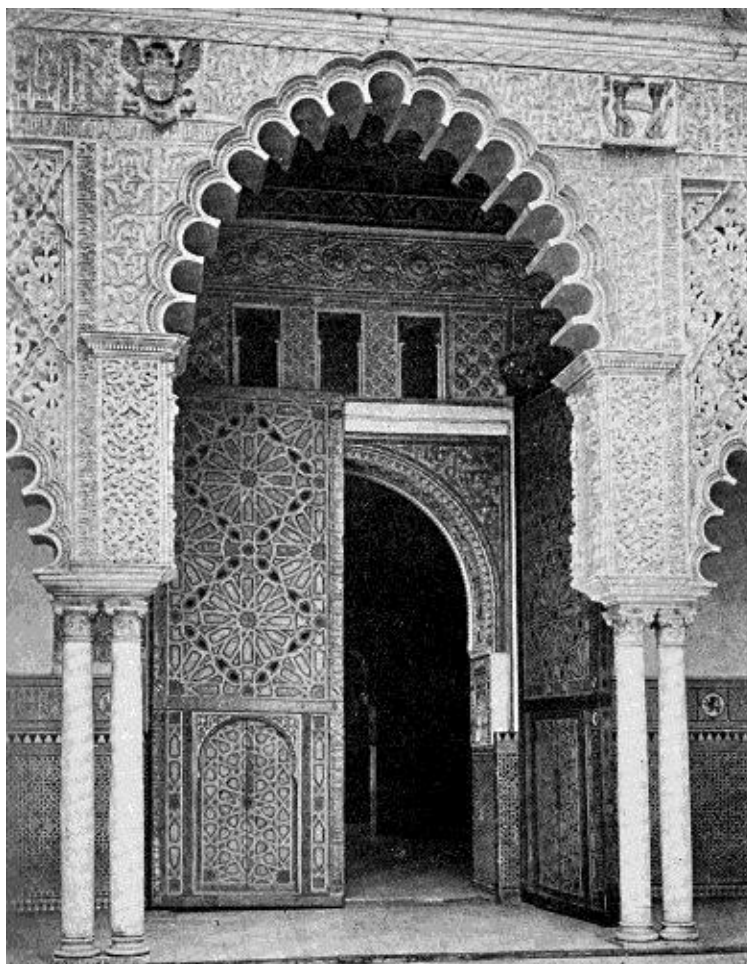
“Les lits ne sont pas fort ragoutans; quelque matelas, ou quelque paillasse, ou tout au plus une couverture de coton; à la campagne il faut passer la nuit sur le carreau, ou bien sur quelque botte de paille, qu'on doit avoir soin de faire bien secouer, pour en chasser la vermine.”

Утверждения этого отрывка о нехватке еды в испанских гостиницах подтверждаются почти столетие спустя Таунсендом, который записывает, что, добравшись до определенной

деревни, он первым делом направился не в *fonda* или *posada*, где он устраивался на ночлег, а к мяснику, виноторговцу и так далее, “чтобы посмотреть, что можно заказать, поскольку я весь день голодал”.

В компетенцию данной работы не входит подробно останавливаться на иностранном вкусе в мебели, который вторгся в Испанию из Франции с приходом династии Бурбонов, и поэтому я ограничиваю свое внимание к восемнадцатому веку цитатой из Лаборда следующего исчерпывающего отрывка:

“Если испанцы, ” писал этот путешественник в 1809 году, “ принимают много мер предосторожности против жары, то против холода они почти ничего не принимают; очень редко можно встретить плотно закрывающиеся двери или окна, а комнаты очень маленькие и очень плохо отапливаются. Даже дымоходы используются очень редко и встречаются только в домах тех испанцев, которые много путешествовали. Обычно используются медные или серебряные жаровни, которые устанавливаются посреди комнаты, наполняются горящим древесным углем и вокруг которых садится вся семья.



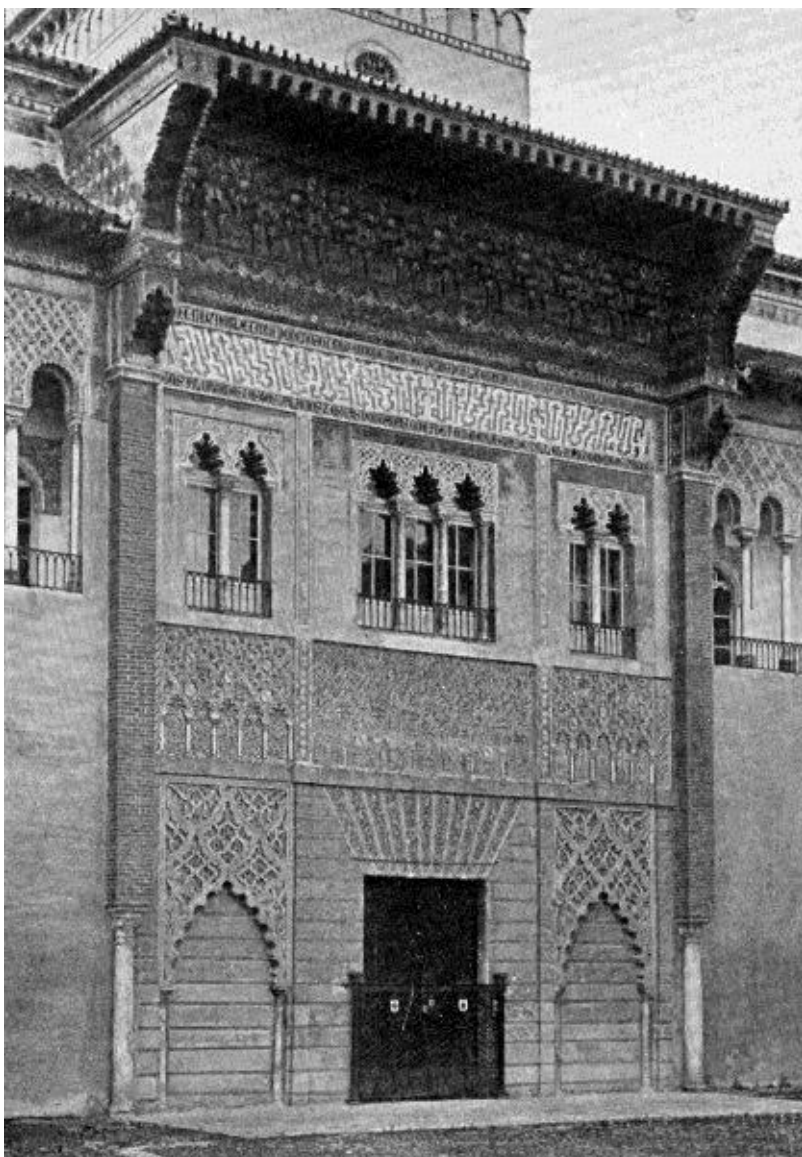
ХII
ДВЕРЬ САЛОНА ЭМБАХАДОРЕС
(Севильский Алькасар)

“Кровати в Испании жесткие. Они сделаны только из матрасов, в большей или меньшей степени, уложенных на сетки, которые опираются на дощатое дно; поскольку не известны ни мешковины, ни перины. Валики не используются, но вместо них громоздятся маленькие, короткие, плоские подушки, иногда в количестве шести или восьми штук. Простыни, как правило, короткие и узкие, а салфетки едва ли достигают размера маленького носового платка.

“Обстановка в домах обычно очень простая. Зимой пол застилают циновкой из *эспарто*, а летом - из тростника или пальмовых листьев. Такая же циновка, раскрашенная ткань или панно покрывают стены от пола до высоты четырех или пяти футов; выше стена голая, выкрашена в белый цвет и украшена изображениями святых и чем-то вроде металлических канделябров с орнаментом; они покрыты стеклом, окружены каймой из позолоченных украшений; от них отходят маленькие веточки из позолоченной меди, образующие зигзаги или фестоны, на которых расставлены свечи; они называются рогами изобилия; они от одного до трех футов в высоту и придают помещению воздушность. из кофейни или бильярдной. Между окнами установлены зеркала, а в центре самых красивых салонов висит блестящее прозрачное стекло, имитирующее хрусталь. У стульев соломенные днища; в некоторых провинциях, таких как Мурсия, Андалусия и Валенсия, они разной высоты; те, что стоят на одной стороне комнаты, имеют общую высоту, а другие на треть ниже. Последние предназначены для дам. В некоторых крупных городах также можно увидеть стулья и диваны из орехового дерева с голыми спинками и сиденьями, обтянутыми дамастом, обычно малиновым или желтым.

Однако роскошь начинает проявляться в этих предметах. В главных городах многие занавеси сделаны из раскрашенной бумаги или льна; даже из парчи, одноцветной и трехцветной, а также из различных других видов шелка; можно увидеть большие и красивые зеркала и множество диванов. Дома мадридских грандов великолепно меблированы, но, как правило, дороже, чем со вкусом. Драпировки из шелка, бархата и дамаста, украшенные богатой бахромой и золотым шитьем, очень распространены, и сиденья отличаются соответствующим великолепием. Многие дома в Барселоне, Кадисе, Валенсии и Мадриде оформлены с одинаковой тщательностью и элегантностью.

“Обычай расписывать стены в последнее время появился в Испании. Они покрыты изображениями людей и животных, деревьями, цветами, пейзажами, домами, урнами, вазами или историческими памятниками, разделены на отсеки, украшены колоннами, пилястрами, фризами, карнизами и арабесками; эффект от всего этого часто бывает очень приятным. Это украшение было привезено из Италии”.^[23]



XIII

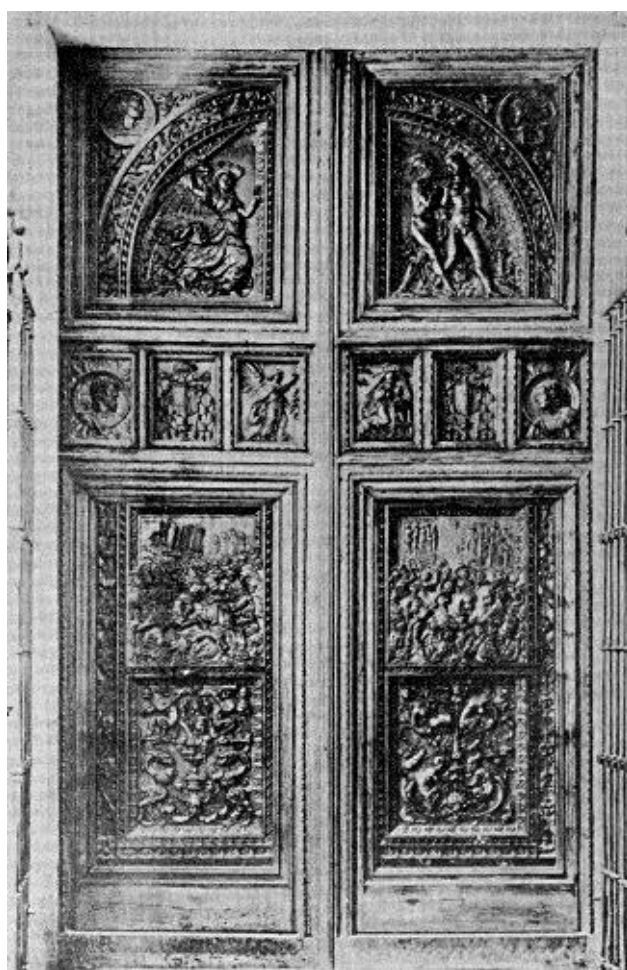
СЕВИЛЬСКИЙ АЛЬКАСАР

(фасад и главный вход)

В этом отчете мы четко прослеживаем каждое разнообразное и последовательное влияние, которое проникало в древнюю Испанию, оставляя ее в конце каждого периода нацией, производившей выдающихся художников, но никогда нацией, глубоко разбиравшейся в искусстве или преданной ему. Кровати и стулья этих современных испанцев были заимствованы из древнего Рима; общая нехватка удобной мебели вместе с более низкими и, следовательно, более унижительными сиденьями для женщин - от испанских мавров; типично тяжелые портьеры - из самой средневековой Испании; фрески на стенах, которые до сих пор можно увидеть во многих испанских загородных домах, из Италии классического или ренессансного периода; и изящные позолоченные рога изобилия в стиле рококо - из Франции; в то время как использование зеркал и люстр в отвратительном сочетании со стульями с соломенными днищами почти напоминает нам о днях вестготского варварства.

Кожа

Гвадамасилерия, или искусство декорирования кожи росписью, позолотой и рельефными оттисками, как принято считать, перекочевало из Африки в Испанию когда-то в средние века. Согласно Дювейрье, слово *guadatesí* или *гвадамециль* происходит от Гадамеса, города в Берберии, где давным-давно занимались этим ремеслом; но Коваррубиас приписывает ему происхождение непосредственно испанское, предполагая, что название и ремесло в равной степени произошли из определенного города Андалусии. Как бы то ни было, производство этих кож превратилось в важнейшую отрасль промышленности в различных частях Испании и со временем распространилось на Италию, Францию и другие европейские страны.^[24]



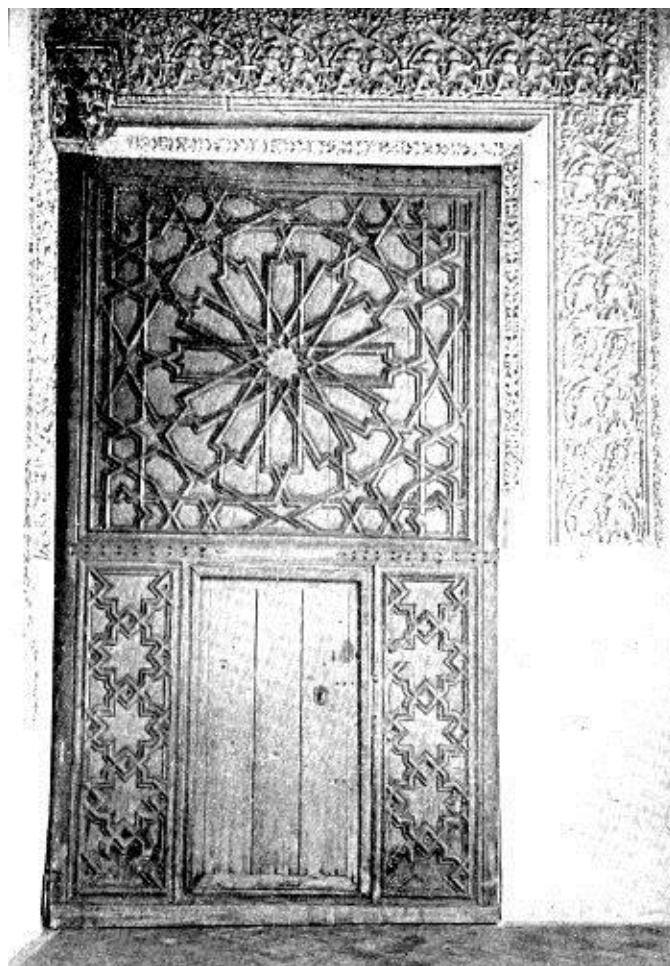
XIV
ВХОД В КАПИЛЬЯ-ДЕ-ЛОС-ВАРГАС
(Мадрид)

На полуострове основными центрами этой работы были Кордова, Севилья, Лерида, Барселона, Сьюдад-Реаль и Вальядолид. Кордова, однако, настолько опережала все остальные страны, что изделия из кожи, оформленные в этом стиле, были известны во всем мире как *cueros de Córdoba*, или “кордовская кожа”. Говорят, что другим их названием были

кордобаны; но, возможно, применение этого последнего слова было менее ограниченным. Bertaut de Rouen wrote in the seventeenth century of Ciudad Real:—“C'est une ville située dans une grande plaine, et dont l'enceinte est assez grande, qui estoit mesme fort peuplée autrefois, mais elle est quasi deserte à present. Il ne luy reste plus rien sinon que c'est là où l'on appreste le mieux les peaux de *Cordouan*, dont on fait les gans d'Espagne. C'est delà aussi d'où elles viennent pour la plupart à Madrid. J'en achetay quelques-unes.”

В 1197 году Альфонсо Девятый подарил город Кастро-де-лос-Джудиос кафедральному собору Леона и его епископу, подтвердив в то же время дань, которую евреи, населявшие этот город, были обязаны ежегодно выплачивать в день Святого Мартина и которая состояла из двухсот *суэльдо*, тонкой кожи и двух *гвадамеци*. Эта дань существовала со времен правления Фердинанда Первого, то есть примерно с середины предыдущего столетия.^[25]

Ни одна из этих примитивных кож в настоящее время не существует, и, следовательно, детали их изготовления погибли вместе с ними. Рамирес де Арельяно упоминает о двух небольших ларцах в музее Ключи, которые датируются примерно четырнадцатым веком и украшены фигурками животных, вырезанными из кожи и наложенными на бархат. Другие *гвадамеки*, хотя и не самые старые, находятся в музее Южного Кенсингтона. “Самые ранние *гвадамесильеро*, “ говорит Рамирес де Арельяно, говоря, в частности, об этом искусстве в Кордове, - имели обыкновение имитировать парчу на своей коже, используя чеканное серебро вместе с красными, зелеными, синими, черными, белыми и карминовыми красками, наносимыми маслом или иногда (хотя закон запрещал это) темперой. Золото не использовалось до 1529 года, когда Карл Пятый утвердил Законы этой отрасли. Кожевники сами дубили шкуры, нанося рисунок на деревянную форму, а затем (если можно так выразиться) делали на них гравировку. Это были шкуры баранов. Промежутки между украшениями были либо окрашены в красный или синий цвет, либо просто оставлены в цвете кожи; в противном случае узор был бы нанесен цветными узорами на натуральную шкуру. Золото, которое в более позднюю эпоху почти полностью заменило серебро, было введено в обращение между 1529 и 1543 годами и применялось следующим образом. Художники смазывали маслом те части, которые они хотели изобразить в виде рельефа, и наносили на масло чеканное золото. Затем они наносили нагретую железную или медную форму; рельефный узор штамповался; и золото, лишние кусочки которого были стерты ворсом, прилипало к коже. Утюги должны быть умеренно горячими, потому что при перегреве они могут прожечь шкуру, или, если они недостаточно горячие, закрепление золота не будет постоянным ”.



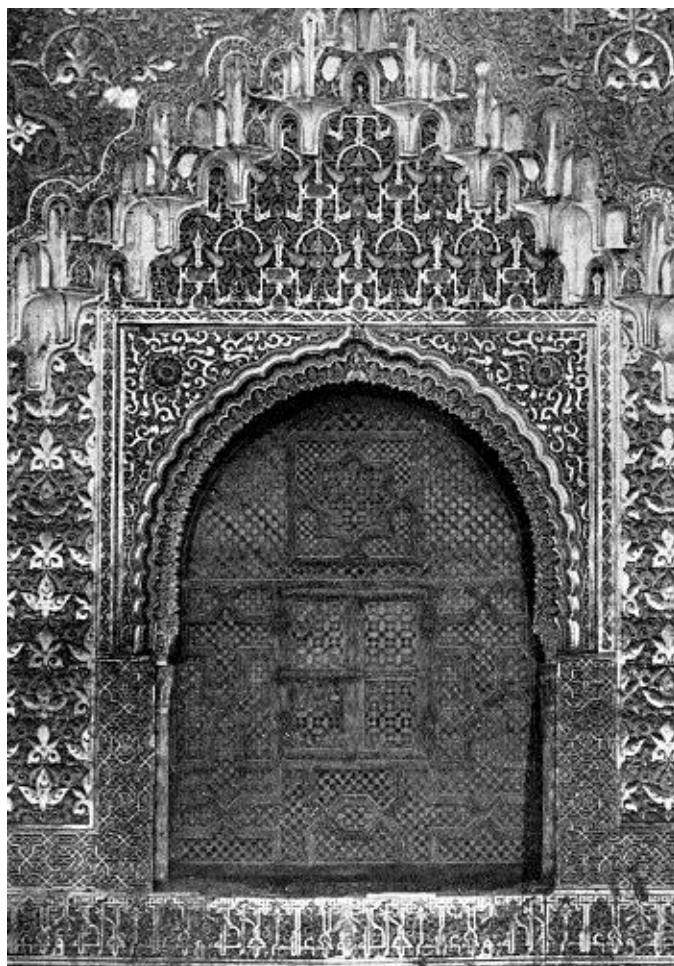
XV
MUDEJAR DOOR
(*Palacio de las Dueñas, Seville*)

О важности этой отрасли в Испании можно судить по тому факту, что к концу средневековья *гвадамасильеро* Севильи занимали почти всю важную улицу — Калле Плацентинес. Точно так же в Кордове они заполнили квартал города, известный как Аджеркия. “Здесь производится так много *гуадамеси*, - писал Амбросио де Моралес, - что в этом ремесле никакая другая столица не может сравниться с ней; и в таких количествах, что ими снабжают всю Европу и Индию. Это производство обогащает Кордову, а также украшает ее; поскольку позолоченная, кованая и раскрашенная кожа закрепляется на больших досках и выставляется на солнце для просушки, из-за своего великолепия и разнообразия они делают ее главные улицы привлекательными для обозрения”.

Мы обязаны Рафаэлю Рамиресу де Арельяно самой ценной и свежей информацией об этом древнем испано-мавританском ремесле.^[26] Он обнаружил имена почти сорока *гвадамасильеро*, которые жили и работали в Кордове, в основном в шестнадцатом веке. Не стоит повторять только эти имена, но интересны одна или две подробности, связанные с некоторыми из них. В 1557 году четверо из этих мастеров по имени Бенито Руис, Диего де Сан-Льоренте, Диего де Айора и Антон де Вальделомар подписали контракт на подготовку оговоренных и раскрашенных *гвадамасилес* для украшения дворца в Риме. Этот контракт,

который является наиболее точным и техническим, опубликован в № 101 журнала "Болетин де ла Сосьедад Испании". Единственное дополнительное уведомление, обнаруженное сеньором Рамиресом де Арельяно, касающееся кого-либо из этих четырех ремесленников, сообщает нам, что через девять лет после подписания только что упомянутого документа Диего де Айора сдал в аренду несколько домов на Калле де ла Ферия за годовую аренду в размере двадцати двух дукатов и трех пар живых кур.

Еще один интересный контракт датирован 17 апреля 1587 года. По нему *гвадамасилеро* Андрес Лопес де Вальделомар согласился в компании с Эрнандо дель Ольмо из Марчены, а также с Франсиско де Гавирия и Франсиско Дельгадо, художниками из Кордовы, изготовить несколько произведений *гвадамеци* для герцога Аркос. Работы должны были быть завершены к июлю того же года. Вальделомар должен был получать от агента герцога по три *реала* за каждую работу, а художники - по два *реала* с половиной; эти деньги должны были выплачиваться им частями по мере продолжения работы.



XVI
CELOSÍA
(Alhambra, Granada)

26 августа 1567 года перед мэром Кордовы и двумя торговыми инспекторами Педро де Бланкас был официально осмотрен и утвержден в "вырезании, обработке и завершении

гвадамеци из красного дамаска с золотой и серебряной каймой по зеленому полю и подушкой с зеленым и малиновым декором, облицованной серебряной парчой”.

Постановления Кордовы также многое рассказывают нам об этой отрасли. Старейший из городских законов, касающихся этой отрасли, датирован 1529 годом. Те, что были выпущены в 1543 году, были утверждены королевским прагматиком в начале семнадцатого века, и на более позднем этапе мы узнаем, что ремесло пришло в большой упадок, кожа к настоящему времени “плохого качества, несовершенная окраска и куски некрупные”. Постановления, опубликованные в шестнадцатом веке, предусматривают, что каждый претендент на официальную лицензию на занятие этим ремеслом и открытие бизнеса в качестве *гуадамасилеро*, должен доказать в присутствии экзаменаторов, что способен сочетать с ними свои цвета и дизайн и изготовить балдахин вместе с его бахромой, а также “подушку любого размера или стиля, которые от него потребовали; он также не должен просто из уст в уста объяснять, как это делается, но должен изготовить ее своими руками в любом доме или месте, которые будут назначены мэром и надзирателями за домом”. вышеупомянутое ремесло”.

Этими Постановлениями также предусматривалось, что куски кожи должны были быть окрашены не бразильским деревом, а мареной, и что их размер, независимо от того, была ли шкура посеребрена, позолочена или раскрашена, должен был быть строго одинаковым, а именно “размером первичной формы”, или “три четверти ярда в длину и две трети ярда, все, кроме одного дюйма, в ширину”. Стандартные меры, сделанные из железа и скрепленные городской печатью, хранились под замком; а Указы 1567 года устанавливают смертную казнь для каждого *гуадамасилеро*, который попытается при серебрении своих изделий обменять олово на серебро.



XVII РЕЗНОЙ АЛЕРО

Эта кожа служила для самых разных целей, общественных или частных, священных или мирских. Их использовали на стенах и полах дворцов и замков, в качестве скатертей, покрывал, пологов для кроватей, подушек, занавесок для дверей, подкладок для дорожных палаток, покрытий сундуков и коробок,^[27] а также сидений и спинок стульев и скамеек (Фото [vii](#)). В церквях и соборах, особенно на протяжении шестнадцатого века, мы находим их в качестве гобеленов и ковров,^[28] алтарные фасады (например, сохранившиеся в часовне Сан-Исидро в кафедральном соборе Паленсии) или короны для изображений Богородицы.^[29] С течением времени золото и примерно такой цветной слой сменились искусной росписью. Окрашенные таким образом, они часто вырезались в виде колонн, пилястр или фриз в стиле Платереско или Ренессанса,^[30] до тех пор, пока растущая популярность настенных рисунков вместе с импортом французской моды после смерти Карла Второго не нанесли ущерб и в конечном итоге не убили декоративную кожевенную промышленность Испании.

СТОЛЯРНЫЕ РАБОТЫ И РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

Художественное столярное дело древней Испании создавало в качестве своих наиболее типичных и ярких памятников три группы предметов, которые обычно можно отнести к Мебели. Это *celosía* или оконная решетка, дверь работы *лазо* и *артесонадо*-потолок, который украшает холл или комнату, коридор или лестницу.



XVIII

РЕЗНЫЕ САПАТЫ

(*Каса-де-Салинас, Саламанка*)

Эти веселые и эффектные стили оформления пришли родом с Востока. Их путь можно проследить вдоль побережья Африки из Египта в Испанию; и они процветали в Испании по той же причине, которая заставила их процветать в Каире. “Когда мы вспоминаем,” говорит профессор Лейн-Пул, “как мало древесины растет в Египте, широкое использование этого

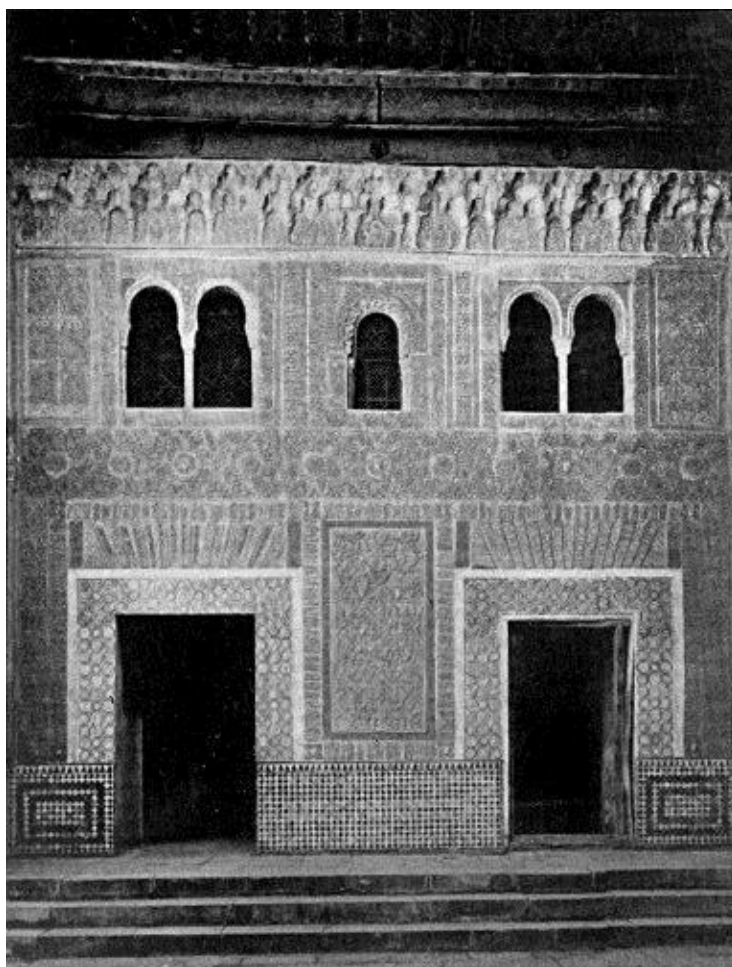
материала в мечетях и домах Каира кажется весьма примечательным. В мечетях потолки, некоторые окна, кафедра, аналой или стол для чтения Корана, трибуна, облицовка гробницы, двери и шкафы сделаны из дерева, и часто на них вырезаны деревянные надписи и сталактиты из того же материала, ведущие к кругу купола. В старых домах потолки, двери, шкафы и мебель сделаны из дерева, а резных решетчатых окон, или мешребий, предостаточно. В холодном климате такое применение наиболее легко обрабатываемых веществ вполне естественно; но в Египте, помимо нехватки материала и необходимости ввозить его, жара создает серьезные препятствия для его использования. Простая деревянная доска, должным образом обработанная, может достаточно хорошо сохранять свою форму в Англии, но под воздействием каирского солнца она быстро утратит свои точные пропорции; а при использовании в сочетании с другими деталями для формирования окон или дверей, лож или кафедр ее стыки разойдутся, резьба расколется, и вся работа станет неприглядной и неустойчивой. Ведущей характеристикой каирских изделий из дерева является их разделение на многочисленные панели; и этот принцип, очевидно, является результатом климатических соображений, а не какой-либо доктрины искусства. Единственный способ борьбы с усадкой и деформирующим воздействием солнца был найден в умелом разделении поверхностей на панели, достаточно маленькие и достаточно простые в установке, чтобы обеспечить легкую усадку без ущерба для общего контура. Маленькие панели каирской двери или кафедры могут расширяться, не встречая достаточного сопротивления, чтобы вызвать растрескивание окружающих частей, и египетские мастера вскоре научились приспосабливаться к условиям своего искусства в жарком климате”.^[31]



XIX
РЕЗНЫЕ САПАТЫ
(Музей Сарагосы)

Эти ценные и интересные наблюдения в равной степени применимы и к декоративным изделиям из дерева испанских мусульман. Еще один интересный момент заключается в том, что оконные решетки и потолки, о которых идет речь, стали чрезвычайно модными по всему полуострову. Вывезенные мавританскими или мудехарскими мастерами далеко за пределы мусульманских султанов этой европейской страны, мы находим сохранившиеся до наших дней образцы в каждой части Испании - правда, большинство из них в знойном Андалусе; но многие также в старых сеньориальных особняках Кастилии или даже в холодных и сырых городах Кантабрии.

Человек, который выполнял такого рода работу, не был обычным плотником. Такая работа была в значительной степени практичной и прозаичной, но также в значительной степени декоративной и поэтичной. Вероятно, как в его собственном отношении, так и в отношении его заказчика декоративное качество ставилось выше практического. Поэтому, помимо сухих, сравнительно поверхностных деталей техники, этот мастер изучал с благоговением и рвением художника внутренние, более тонкие, сладостные тайны линий и форм; гармонию изгибов и углов; узоры, то геометрические, то цветочные, то эти два сочетания с волшебной изобретательностью; погружаясь в эстетическое чувство; действительно, делая свою работу буквальным фактом или соответствием прозаическому применению, которое было необходимым; но также, и как будто по какой-то более возвышенной собственной инициативе, чудом искусства для людей более позднего времени, которые придут и научатся этому. стойте перед ним и удивляйтесь.

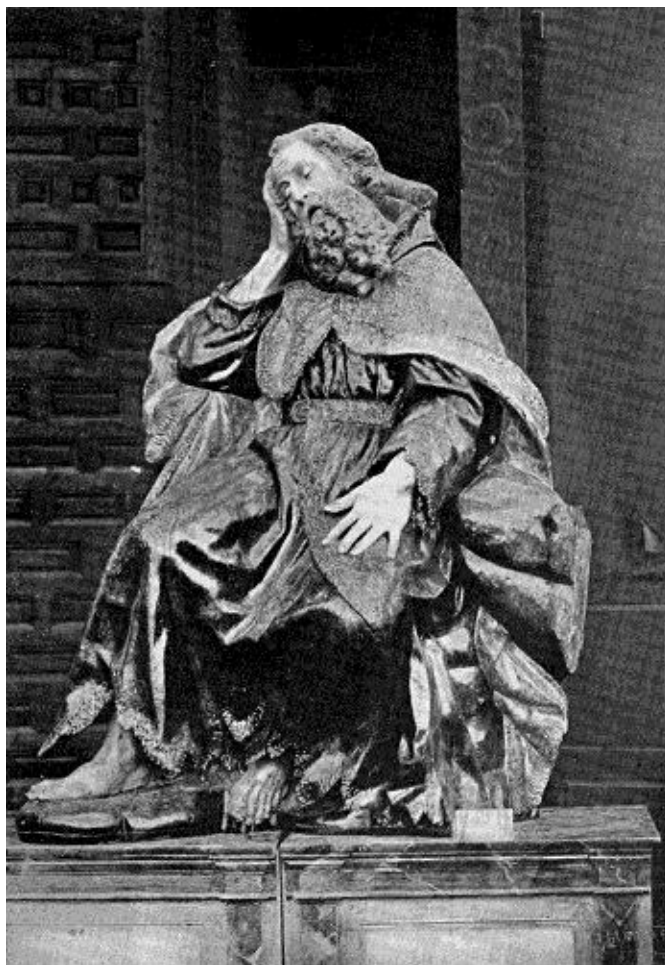


АЛЕРО И КАРНИЗ ИЗ РЕЗНОГО ДЕРЕВА
(Куарто-де-Комарес, Альгамбра, Гранада)

Действительно, то ли потому, что Наш Господь практиковал это, то ли из каких-то других побуждений, плотницкое дело всегда пользовалось большим уважением у испанцев. Севильские ордонансы восхваляют его вместе с родственным ему делом масонства и строительства как “благородное и самодостаточное искусство, которое увеличивает благородство короля и его королевства, которое умиротворяет людей и распространяет любовь среди человечества, приводя ко многому добру”.^[32] Те же Постановления разделяют этих почетных мастеров на полдюжины классов и подклассов; резчики или *entalladores*, плотники, которые держали мастерскую (*carpinteros de tienda*), *carpinteros de lo prieto* и *carpinteros de lo blanco*. Последние относятся к классу, который мы здесь рассматриваем, и они, в свою очередь, были разделены на *лазеро* или создателей работ *лазо*, *нелазеро* или тех, кто их не делал, и *jumetricos* или *geómetricos*. Установленный законом экзамен был суровым во всех этих отраслях. Так, от севильских *лазеро*-плотников требовалось изготовить помещение восьмиугольной работы *лазо*, включая его подвески по углам; в то время как резчики по дереву того же города должны были быть опытными рисовальщиками и изготавливать и резать “художественные алтарные экраны с украшенными колоннами, пьедесталы для изображений и дарохранительницы (*т.е.* часть алтаря, где хранятся чибори и Воинство), а также гробницы и шамбры с их покрытием, дарохранительницы высочайшего искусства”. (*о великом искусстве*) и богатые хоры”.

Также художественными потолками, дверями и оконными решетками занимались не только мужчины мавританской крови. Обученные ими, христиане практиковались в этом с большим успехом. Среди последних мы находим известное в начале семнадцатого века имя Диего Лопеса де Аренаса, испанца-христианина, уроженца Марчены, который имел лицензию мастера-плотника и много лет жил в Севилье.^[33] В удачный момент Лопесу де Аренасу пришло в голову написать и опубликовать для своих коллег-мастеров книгу об этих декоративных восточных изделиях из дерева, вошедших в национальную жизнь Испании. Эта книга, *Carpintería de lo Blanco*,^[34] появилась в Севилье в 1633 году, а новые издания были напечатаны в том же городе в 1727 году и в Мадриде в 1867 году. Как и в Ордонансах Гранады, Севильи и Толедо, в этой книге постоянно повторяются арабские термины, слишком обильные и сложные для приведения здесь.^[35] Большая часть общей информации, которую мы почерпнули из нее, представляет, однако, большой интерес. Так, нам говорят, что у испанских художников, как и в Египте, наиболее часто использовавшейся древесиной, несомненно, самой дешевой, была сосновая смола, разделенная на части и составленная в самых сложных декоративных схемах. Такова была характерная *большая*^[36] потолок мавританского, морискского и испано-христианского стиля *карпинтеро де ло бланко*. Многочисленные его фрагменты были прикреплены к раме длинными гвоздями с маленькими головками или этими гвоздями, смешанными с клеем. Если мы наблюдаем за потолками вблизи, например, когда их разбирают для реставрации, работа кажется грубой, неточной и поспешной; бесчисленные детали соединены неуклюже и неплотно; гвозди вбиты неаккуратно или даже криво. Тем не менее, этот ложный эффект выдает

расчетливый гений мастера. Он планировал свою работу для созерцания при определенном освещении и на определенной высоте; и поэтому, когда потолок снова удаляется на назначенное расстояние, кажется, что он воссоздает себя, гордо бросая вызов нашей собственной ошибке, и сразу обретает свою обычную утонченность, гармонию и богатство.



XXI

“СПЯЩИЙ Илия”

(Статуя из дерева, работы Алонсо Кано)

Я уже говорил, что декор этих потолков иногда цветочный, иногда геометрический, иногда представляет собой комбинацию того и другого.^[37] Иногда дерево бывает простым, а иногда посеребренным, позолоченным или окрашенным. Иногда он используется отдельно, а иногда пестрый и инкрустирован гипсовыми наконечниками и заплатками. Безусловно, самым распространенным мотивом является *лазо*— орнаментальная схема, состоящая из бесконечных полос, которые поворачиваются, извиваются и пересекаются, описывая в своем запутанном ходе множество многоугольников. Один из этих многоугольников определяет, в некотором смысле, схему всего потолка, который обозначается как состоящий из “*лазо* из восьми”, “из десяти”, “из двенадцати” и т.д., исходя из этого конкретного. Наиболее привлекательной и наиболее распространенной является схема “из восьми”. Среди декоративных деталей, используемых для придания яркости и привлекательности самому *лазо*, являются *мокараби*, или деревянные кружева для придания формы кубам, балкам или поверхностям, а также *рацимо*, или “гроздь”, то есть полые или цельные деревянные конусы или призмы, расположенные вдоль боковых и центральных панелей потолка подобно (по остроумному выражению Аренаса) пуговицам на куртке и придающие всему массивный вид. Эти гроздь тоже иногда были в виде сталактитов, а иногда в более

простой форме, и демонстрируют как по количеству, так и по богатству своего орнамента безграничное разнообразие.



XXII
СВЯТОЙ БРУНО
(Алонсо Кано. Картуха Гранадская)

Великолепные потолки в испано-мавританском, испанском стиле и стиле Мудехар до сих пор существуют в Испании. Таковы чудесные куполообразные потолки в Зале Комареса (или послов) в Альгамбре, в замке Альхаферия в Сарагосе и во дворце архиепископа в Алькала-де-Энарес, арабские *альфарге* потолки в церквях Сан-Франциско и Сантьяго-де-Гвадикс, в Зале Кортесов в Аудиенсии Валенсии, в Капитолийском зале Толедского собора, в часовне Святого Духа в кафедральном соборе Куэнки (многие считают, что это храм Святого Духа). лучший *потолок артесонадо* во всей Испании) или в церквях Иисуса Крусификадо, Эль-Кармен и Сан-Пабло в Кордове. Потолок Зала де ла Барка в мавританском дворце Альгамбра был почти полностью уничтожен пожаром в 1890 году, но ранее была сделана хорошая фотография, и я воспроизвожу ее здесь (Фото [viii](#)). Один из более поздних *потолков артесонадо* находится в Кордове, в приходской церкви Сантьяго. Покрытый *боведаой*, или сводом из тростника, он находится в отличной сохранности и был изготовлен в 1635 году мастером-плотником Алонсо Муньосом де лос Риосом, который получил за свой труд четырнадцать тысяч *реалов*.^[38] *artesonado ceilings* о которых Диего Лопес де Аренас

рассказывает нам в своем трактате, который он сделал для церкви, хора и *соборной* монастыря Санта-Паула в Севилье, а также потолок, который он сделал для церкви Майрена, сохранились до наших дней. Другими замечательными примерами этого ремесла являются потолки комнат, построенных по заказу Карла Пятого в окрестностях старой Альгамбры и которые фактически занимал Карл Пятый. На этих наполовину итальянских, наполовину морискийских потолках и их фризе мы читаем слова *“Plus Oultre”*; и надпись *“Император Цезарь Каролус против испанского короля семпера августа пия феликса непобедимого”*. В одной из тех же квартир, известной как “комната фруктов”, потолок украшен восьмиугольными *артезонами* превосходного эффекта, хотя еще богаче потолок так называемого Второго зала лас-Фрутас, на который явно повлияло итальянское искусство и который, по мнению Гомеса Морено, был спроектирован Педро Мачукой и выполнен Хуаном де Пласенсиа.

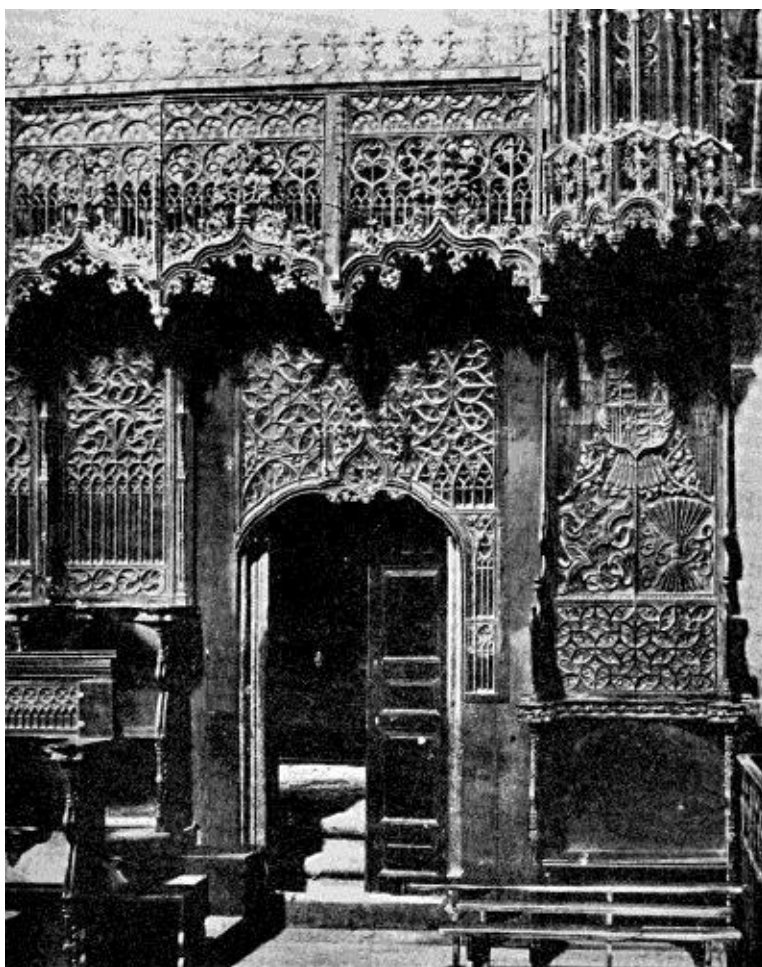


XXIII
СВЯТОЙ Иоанн КРЕСТИТЕЛЬ
(Сан-Хуан-де-Диос, Гранада)

Изумительным в сочетании с тысячью зажженных ламп, подчеркивавших ее красоту, должен был быть примитивный потолок (*as-sicafes*) Кордовской мечети, о котором пел арабский поэт: “Взгляните на золото на нем, как на зажженное пламя или как на удар молнии, пронзающий небеса”.^[39] Наши упоминания об этом потолке, варварски

разрубленном на куски христианскими архитекторами, не многочисленны и не ясны. Однако нам говорят, что она была почти завершена в правление Абд-эр-Рамана Первого и полностью прекращена его сыном Хиксимом. Новые потолки были добавлены при расширении мечети Абд-эр-Раманом Вторым, в то время как свежие пристройки были сделаны Аль-Хакемом Вторым и Аль-Манзором. Амбросио де Моралес дает причудливое описание самого раннего потолка этого храма. “Крыша всей церкви, сделанная из дерева, раскрашенного и украшенного различными способами, отличается невероятным богатством, как будет видно из того, что я собираюсь сказать. Он весь из лиственницы, пахучий, напоминающий сосну, которая не встречается ни в одной части, кроме Берберии,^[40] откуда его привозят морем. И каждый раз, когда часть этого храма сносилась для возведения новых построек, вынутая древесина продавалась за многие тысячи дукатов для изготовления гитар и других изящных предметов. Потолок был построен поперек церкви на девятнадцати нефах, а над ним, также покрытые деревом, крыши, числом также девятнадцать, каждая со своим коньком наверху, наклоняющимся в одну и другую сторону”.^[41]

Три куска, сделанные из обычной сосны, которые, как считается, принадлежали оригинальному потолку этой мечети или ранней копии, сейчас находятся в Национальном музее Мадрида, но резьба по этим фрагментам настолько проста, что, по мнению Родриго Амадора де лос Риоса, отделка самого дерева в данном случае была намеренно подчинена богатству и разнообразию росписи.



XXIV ХОРЫ (Санто-Томас, Авила)

В древней Испании производились три типа декоративных дверей. В самом раннем и простом (*ласерия-эн-талла*) *ласерия* или *лазо*, вырезается непосредственно на цельной доске, из которой состоит корпус двери. Во втором типе искусство резчика изящно сочетается со столярной работой *лазо* в ансамбле. В третьем типе работа *лазо* является *собранной*, то есть прикрепленной к обшивке, а не изготовленной из нее.^[42]

Как и в случае с потолками, сегодня в Испании существует множество превосходных образцов таких дверей. Среди наиболее примечательных - несколько в мавританском дворце Альгамбра, например, две (датируемые концом четырнадцатого века или началом пятнадцатого), принадлежащие, соответственно, знаменитому Залу Абенсеррахес (Рис. [ix.](#)) и Залу Двух сестер (Рис. [x.](#)). По-видимому, именно о первой из этих дверей Берто де Руан писал в семнадцатом веке как "une porte aussi grande et aussi épaisse comme celles de nos plus grandes". англичане. Elle s'ouvre des deux costez, et est toute de pieces rapportées, et d'un bois de differentes couleurs, comme les beaux cabinets et les belles tables qui coustent si cher."^[43]

Ранняя мудехарская дверь из церкви Сан-Педро в Дароке в Арагоне сейчас находится в Национальном музее. Эта дверь, сделанная из лиственницы и имеющая размеры почти четырнадцать футов в высоту и девять в ширину, имеет простую конструкцию и представляет собой дверцу в виде подковы, описанную внутри самой двери. Первоначально он был выкрашен киноварью с другой декоративной росписью простого характера в черных, белых и красных тонах и укреплен массивными железными скобами. Считается, что он датируется более ранним периодом, чем четырнадцатый век.



XXV
РЕЗНОЙ ХОР
(кафедральный собор Толедо)

Массивные двери “Зала послов” в средневековой королевской резиденции Севильи (фото [xi](#) и [xii](#)) - самые красивые из всех, что можно увидеть в Испании. Хотя широко распространенное суеверие относит их изготовление к периоду, близкому к мавританскому завоеванию, было убедительно доказано, что они были изготовлены мудехарскими мастерами Толедо в то время, когда весь Алькасар был возведен более или менее на руинах старого, Педро Первого Кастильского, прозванного, в соответствии с предубеждением, с которым мы относимся к его характеру, “Жестоким” или “Справедливым”.^[44]

Эти двери, которые под предлогом реставрации неоднократно подвергались повреждениям, сделаны из лиственницы и имеют размеры шестнадцать футов в высоту и тринадцать футов (включая обе створки) в ширину. Верхняя часть каждого листа состоит из геометрического и растительного орнамента в изысканно подобранном сочетании, выполненного по схеме, известной технически, исходя из углов центрального многоугольника, как *lazo de á doce*— “лазо-работа двенадцати”. Отделка нижней части более мелкая и выполнена по схеме *лазо de a диеса*— “лазо- работа десяти человек”. Надписи на арабском и латыни, многие из которых цитируются из Псалмов, расположены по обе стороны деревянных элементов и подтверждают другие наши свидетельства того, что двери были изготовлены во времена правления дона Педро и по его приказу.

Двери Plateresco XVI века в Капилья-де-лос-Варгас в Мадриде (Фото [XIV](#).) приписываются Сеаном Бермудесом и Понцем художнику по имени Хиральте, который вырезал на них из орехового дерева различные военные и другие сцены из Священных Писаний, чередующиеся со щитами и цветочным орнаментом; все это окружено изысканно изящным и со вкусом подобранным бордюром. Ламперес замечает, что ошибки перспективы напоминают аналогичные постановки Гиберти.



XXVI ХОРЫ

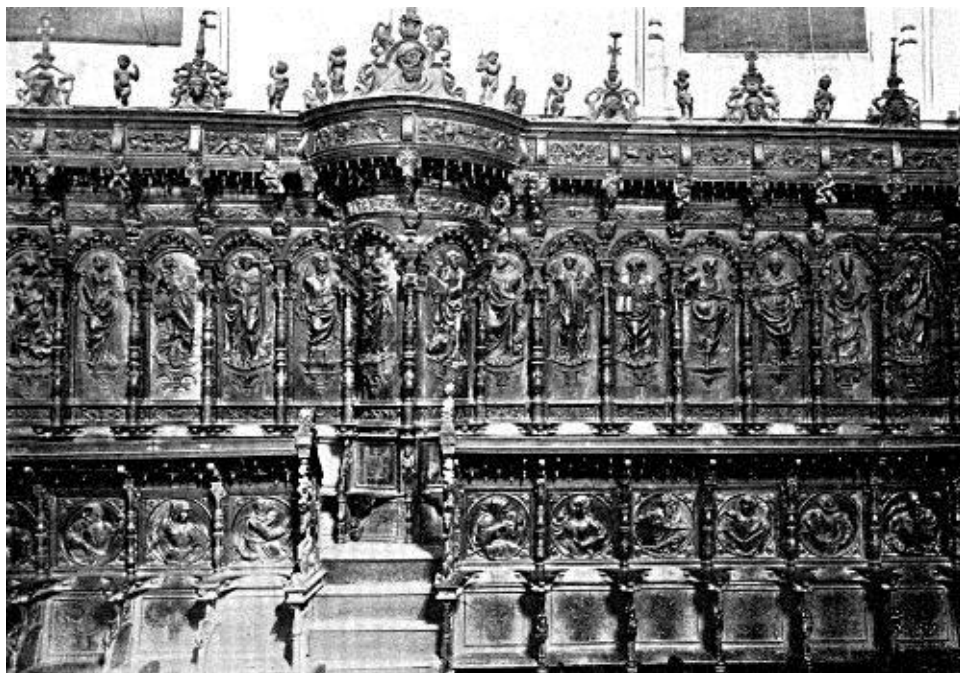
(кафедральный собор Бургоса)

The *Селозия*, или декоративная деревянная оконная решетка, привезенная мусульманским завоевателем из Египта и с Востока, распространилась по всем частям христианской Испании и особенно использовалась в монастырях. Эти решетки, идентичные по форме и мастерству изготовления каирским,^[45] были прикреплены к выступающим окнам, чтобы женщины в доме могли смотреть на улицу, оставаясь незамеченными, обычай, о котором испанка до сих пор напоминает нам, часами выглядывая между опущенными *перилами* своего балкона.^[46] К семнадцатому веку, который можно с полным основанием назвать веком испанской ревности, и когда “мечь мавра, подобная Отелло”, въелась в самые недра общества, *селозия* стала такой же неотъемлемой частью дома, как дверь или окно. “La,” wrote Bertaut de Rouen of a residence on the outskirts of Madrid, and obviously alluding to these gratings, “il y avoit bien des Dames dans l'appartement d'enhaut qui y demeurerent cachées, se contentant de nous voir promener dans le jardin par les fenêtres.”

Из каменного герба, вырезанного над дверным проемом “Дома Кастриля в Гранаде”, мы знаем, что в старину на балконах Зала Комарес в Альгамбре были установлены выступающие деревянные *колокольни*; Контрерас говорит, что в Торре-де-лос-Пуньялес того же дворца раньше было “что-то вроде деревянного *мирадора* или *менасира*, покрытого *колокольнями*, подобными каирским, и многие из которых еще можно было увидеть в Гранаде в начале девятнадцатого века”. .”

Я не знаю ни одной мавританской *селозии*, сохранившейся по сей день возле испанского здания. В таких открытых местах погода и природная деликатность деревянных изделий, кажется, разрушили их все. В качестве украшения интерьера в Альгамбре сохранился

единственный экземпляр (Pl. [xvi](#)). Тем не менее, я не решаюсь назвать эту *селозию* чисто мавританской. Возможно, это работа мориско или даже христианина-испанца, поскольку мы знаем, что декоративная деревянная фурнитура для Альгамбры была изготовлена в шестнадцатом веке Антонио Наварро и другими мастерами. Хорошо сохранившаяся решетка закрывает окно над аркой, ведущей из Зала Двух Сестер в Сала-де-лос-Аджимесес и Мирадор-де-Даракса, и состоит из мельчайших призм и точеных деталей в типичном египетском стиле.



XXVII
ХОРЫ
(Сан-Маркос, Леон)

Другими элементами декора здания, выполненными из дерева мавританскими художниками и переданными ими испанцам-христианам, были балюстрады и карнизы, *алеро* (декоративные полосы под карнизом крыши, Фото [xvii](#)) и *сапаты* (фигуры, похожие на горгулий, часто в человеческом облике, используемые для поддержки крыши или галереи). В так называемом “Патио-де-лас-Асас” монастыря Санта-Каталина-де-Зафра в Гранаде есть интересная мавританская балюстрада^[47], которая кажется почти нетронутой временем. Я привожу его очертания в качестве завершающего штриха к настоящей главе и рад приложить небольшой набросок, о котором идет речь, скопированный с фотографии, сделанной мной на этом месте три года назад, потому что получить допуск в этот монастырь практически невозможно. Красивых или грубых и причудливых *сапата*с можно увидеть в Каса-де-лос-Тирос в Гранаде и во многих других местах (Фото [xviii](#) и [xix](#)). Большая часть мавританской деревянной отделки дворца Альгамбра была уничтожена пожаром 1590 года, но до сих пор сохранились обширный карниз и резные *алеро* фасада Куарто де Комарес (Фото [xx](#)), который часто по ошибке называют Двором Мескиты. На этом *памятнике* есть следующая надпись, отсылающая к султану Мухаммеду Пятому: “Я — место, где охраняется

корона, и когда открываются мои двери, регионы запада верят, что восток заключен во мне. Альгами Биллах поручил мне охранять дверной проем.



XXVIII
ДЕТАЛЬ ХОРОВЫХ МЕСТ
(Леонский собор)

Другие замечательные *алеро* находятся в Хенералифе и Львином дворе Альгамбры, а также в этом особняке с последним названием, в двух нишах у входа в Зал Эмбахадорес находятся настоящие мавританские изделия из дерева, искусно инкрустированные черным деревом и лиственницей.

СВЯЩЕННЫЕ СКУЛЬПТУРЫ, СИЛЛЕРИАС Или ХОРЫ И РЕТАБЛОС

Гений резчиков по дереву древней Испании проявляется главным образом в трех группах предметов - священных скульптурах, хорах и *ретаблосах*. У этого народа, вероятно, из-за своей дешевизны, простое, или позолоченное, или полихромно окрашенное дерево всегда было излюбленным материалом для статуй в их храмах, использовались ли такие статуи сами по себе, или как аксессуар к более крупному предмету священного убранства, такому как кафедра, или *sillería*, или алтарная ширма. На самом деле, мода на этот материал была

настолько сильной,^[48] что даже сегодня испанский народ, делая, по удачному выражению Саймондса, “представление объектом само по себе, независимо от его духовной значимости”, пытается возвысить самые замечательные из своих деревянных, и, по преимуществу, раскрашенных деревянных скульптур (обычно защищаемых неперевариваемым томом Пачеко), в один ряд с благороднейшими и чистейшими памятниками из бронзы и мрамора; обозначая этим безрассудная и необразованная пристрастность, положительно национальное заблуждение относительно истинной области искусства.



XXIX ХОРЫ

(кафедральный собор Пласенсии)

Сколько-нибудь подробное рассмотрение испанской фигурной скульптуры выходит за рамки такой работы, как эта. Однако справедливо будет признать, что Испания произвела на свет около двух десятков замечательных резчиков по дереву. Среди величайших из этих мастеров или *имажинеро* были Бесерра, Берругете, Хуан де Джуни, автор “*Матер Долороза*” (“Богоматерь ножей”) из Вальядолида; Грегорио Эрнандес Галисийский, автор “Симона Киренийского”, “Санта-Вероники” и “Крещения Господня”; Мартинес Монтаньес, автор “Сан-Херонимо” и “Кристо дель Гран Подер”;^[49] Солис, Гаспар де Рибас, Хуан Гомес, автор “Иисуса” из Пуэрто-де-Санта-Мария; Педро Ролдан, с которым, по словам Тубино, “искусство Севильи

закрыло глаза”; и Алонсо Кано, мастер Педро и Алонсо де Мена, Руиса дель Пералья, Хосе де Мора и Диего де Мора, и который вырезал изысканного "Спящего Илию" (стр. [xxi](#).), который сейчас находится в Толедо, а также (как считается) знаменитая статуэтка (фронтиспис к настоящему тому) святого Франциска Ассизского.

Самым ранним центром этой отрасли резьбы по дереву был Вальядолид, где жили и трудились Джуни и Эрнандес. Тем не менее, несмотря на свою популярность во всех частях Испании, она имела недолгий расцвет, зародившись в двух Кастилиях во времена правления Филиппа Второго, неуклонно приходя в упадок (сейчас центром является Севилья) на протяжении всего семнадцатого века и угасая, несмотря на настойчивость и гениальность мурсианина Сусильо, в последующем столетии.

В области декоративных *силлериасов* или декораций для хоров Испания создала образцы, достойные того, чтобы их поставили рядом с шедевром Витри в аббатстве Сен-Клод, лучшими произведениями Дюрера и его последователей в Германии или работами Донателло, Брунеллески, Вальдамбрино, Вечьетты и Верроччио в Италии. Тем не менее, ее самые выдающиеся создатели *sillería* почти каждый момент вдохновлялись иностранцем и направлялись им. Немцы или фламандцы были ее первыми наставниками в этом ремесле. За этими художниками послали или они сами отправились в Испанию, и, поселившись в этой стране, быстро распространили технику своего искусства среди испанцев. На полуострове происхождение этой школы или движения можно проследить до Бургоса. Здесь, как раз когда пятнадцатый век подходил к концу, и незадолго до того, как дыхание Возрождения пересекло испанскую границу с восточной стороны, собралась небольшая, но влиятельная группа выдающихся работников более чем одного ремесла: живописцы и скульпторы, архитекторы, вышивальщицы, резчики по дереву, *реха*-мейкеры и художники по стеклу для соборов. Выдающимся среди них был иностранец по имени Филип Вигарни,^[50] которого Диего де Саградо описывает как “исключительного среди всех остальных в искусстве создания скульптур; человека с огромным опытом, непревзойденного в своем мастерстве в свободных и механических искусствах и не менее решительного во всем, что связано с архитектурными науками”.



XXX
ДЕТАЛЬ ХОРОВОГО ЗАЛА
(Монастырь Сан-Маркос, Леон)

Говорят, что Бургундия была родиной Фелипе де Боргонья, но о его ранней истории у нас нет никаких сведений. В документах, подписанных им, он называет себя “*имаджинарио*, проживающий в Бургосе”. Существует три таких документа. 1 августа 1505 года он соглашается за 130 000 *мараведи* изготовить “такие изображения, какие могут потребоваться” для алтаря высокой часовни собора Паленсии, “он собственноручно вырезает руки и лица из хорошего гладкого ореха, без покраски”. Этот документ датирован Паленсией. Два других датированы отдельно: Бургос, 6 декабря 1506 года, и Коркос, 6 сентября, без добавления года.^[51] Мы также знаем, что этот мастер создал великолепное *ретабло* Бургосского собора. Таким, судя по тому фрагментарному подобию, которое мы можем проследить о нем, был Филипп Вигарни, пионер резьбы по дереву в древней Испании, который с помощью других мастеров из-за рубежа передал все секреты своего искусства таким испанцам, как Хиль де Силоэ, Руй Санчес, Диего де ла Крус, Алонсо де Лима и Берругете.

Типичная *силерия* состоит из двух ярусов; *sellia*, или верхние сиденья, с высокими спинками и балдахином, предназначенные для каноников, и нижние сиденья, или *подселлии*, более простого рисунка и с более низкими спинками, предназначенные для

beneficiados. Во главе всего стоит президентский трон, более крупный, чем другие партеры, и во многих случаях покрытый балдахином, увенчанным высоким шпилем. Когда *силерия* принадлежит монастырю, более высокие партеры предназначены для *профессионалов*, а более низкие - для послушников и *legos*. Обычно часть, образующая собственно сиденье, откидывается на шарнирах и поднимается в вертикальное положение, будучи сконструированной таким образом, что, когда пассажир поднимается на ноги, из-под нижней поверхности остается узкий выступ. Этот выступ называется “сиденьем жалости” или “терпения”, потому что верующий может расположиться на нем и дать своим конечностям некоторый отдых, не делая вид, что он сидит. Также обычно имеется еще одна деталь, предназначенная для того, чтобы он опирался руками при вставании, которая выступает по бокам кабинки и является частью декоративной резьбы, а также, еще несколько выше, резная опора для опоры рук, когда он стоит на ногах.



XXXI

“САМСОН”

(Резной хор Леонского собора)

Самые ранние испанские *sillerías* датируются четырнадцатым веком; но только в следующем столетии мы находим их в самом лучшем виде. Готические или платереско *силлериас* изумительного дизайна и мастерства исполнения - это работы Сео Сарагосы

(начаты в 1412 году), Картухи Мирафлорес Бургоса (1489), монастыря Онья, Санта-Мария-де-Нахера (1495), церкви Санта-Мария-дель-Кампо в провинции Бургос, Санто-Томаса Авильского (закончены в 1493 году) и соборов Овьедо, Сеговии (1461-1497), Сюдад-Родриго, Таррагона (1478), Тарасона, Толедо (начато в 1494 году), Самора, Асторга, Барселона (1453-1483) и Севилья (закончено в 1478 году).

Готические хоры церкви Сео Сарагосы имеют высокие спинки с арабесковым орнаментом мудехар, небольшие готические колонны и медальоны с фигурами на подлокотниках каждого хора. Материал - фламандский дуб. Резьба была начата в 1412 году маврами Али Арронди, Музой и Чамаром, которые зарабатывали в день четыре *суэлько*. В 1446 году Хуан Наварро и братья Антонио и Франсиско Гомар работали в тех же киосках, а также, в 1449 году, Франкой.

Прилавки Cartuja de Miraflores в Бургосе были вырезаны Мартином Санчесом, который получил в 1486 году только за *mano de obra* сумму в 125 000 *мараведи*. Материал, который был представлен Луисом де Веласко, сеньором Белорадо, - темный орех.

В *Силерии* Санта-Мария-де-Нахера, работе маэстро Андреса и маэстро Николаса, готика сливается с Ренессансом. Храм Санто-Томаса Авильского (поздняя готика) состоит из шестидесяти дубовых прилавков, кроме двух больших, напоминающих троны (Фото [xxiv](#).), предназначенных для Фердинанда и Изабеллы, основателей этого монастыря, и чьи гербы украшены кружевной резьбой. Остальное украшение состоит из чертополоха, виноградных лоз, трилистников и гранатов. Из-за того, что ни на одной части *силлерии* нет ни единого креста (хотя это обстоятельство не является чем-то необычным для священных готических изделий из дерева), существует суеверие, что эти киоски были анонимно изготовлены каким-то евреем, приговоренным инквизицией казнить их в качестве формы наказания. Эта басня не имеет никакой ценности. Хотя на стойлах нет имени автора, они идентичны почти во всех деталях Картухе Мирафлорес в Бургосе, которая, как известно, была вырезана Мартином Санчесом в 1486 году. Следовательно, весьма вероятно, что этот мастер был автором обеих *силлериа*с.



XXXII

“ИСАВ”

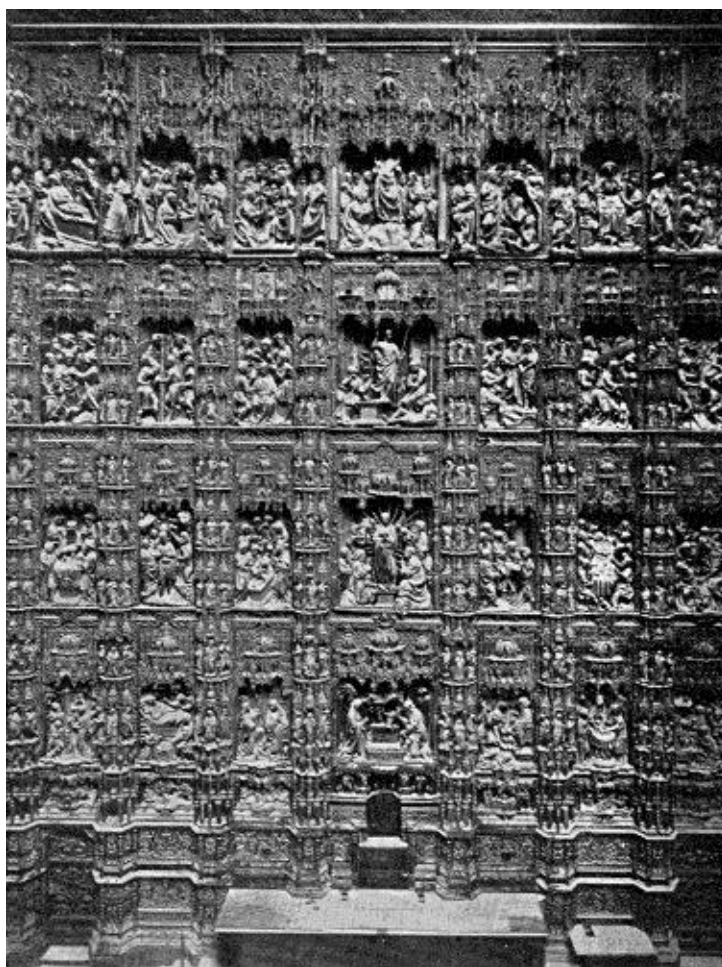
(Резной хор Леонского собора)

На многих испанских *фильмахsillerías* мы находим наиболее энергичные, в высшей степени, изображения жизни и нравов своего времени; сатирические намеки на современные пороки, аллегории и капризы, столь же фантастические, по выражению Варгаса Понсе, как “один из ночных кошмаров Босха”, сцены охоты или любви, банкеты, турниры, танцы, сражения, осады и даже бои быков. Так, на витринах соборов Саморы, Овьедо, Пласенсии, Асторги и Леона вырезаны такие сюжеты, как следующие. Лиса, одетая монахом, проповедующая группе кур, но хитро отвлекающая их цыплят (Замора), мужчины, дерущиеся на кулаках (Замора), свинья, играющая на волынке (Леон), дьявол в одежде исповедника, искушающий кающегося (Леон), женщина, кормящая грудью осла (Леон), мужчина, вооруженный копьем, сражающийся с женщиной (Асторга), хищная птица, борющаяся с крокодилом (Асторга), карточные игроки (Асторга), воин на четвереньках, которого хлещет женщина (Пласенсия), *аутодафе* (Пласенсия), свиньи молятся и прядут (Сьюдад-Родриго), драка между тигром и быком (Сьюдад-Родриго), обезьяна, бьющая в барабан (Сьюдад-Родриго), и обезьяна в митре (Сьюдад-Родриго).

Нижние партеры Толедского собора оформлены в стиле платереска. Они были начаты в 1494 году Маэсе Родриго, одним из самых лучших *энтальядоров* Испании, и в каждом

последующем разделе изображены этапы последней кампании против Гранады (Фото [xxv](#)); осады или сражения при Альторе, Мелисе, Хорнасе, Эрефране, Альминии, Базе, Малаге (два раздела), Салобрене, Альмуньекаре, Комаресе, Белесе, Монтефрио, Моклине, Иллоре, Лоха, Касарабонела, Койн, Картама, Марбелья, Ронда, Сетениль, Алора, Альхама, Никсар, Падукс, Вера, Уэскар, Гуадикс, Пурчена, Альмерия, Рион, Кастиль-де-Ферро, Камбриль, Загани, Кастул, Гор, Канцория, Моксакар, Велес эль Бланко, Гуарка, Велес эль-Рубио, Сорео и Кабрера.

Верхний ярус тех же прилавков относится к более позднему периоду и, следовательно, будет замечен позже.



XXXIII
РЕТАБЛО
(севильский собор)

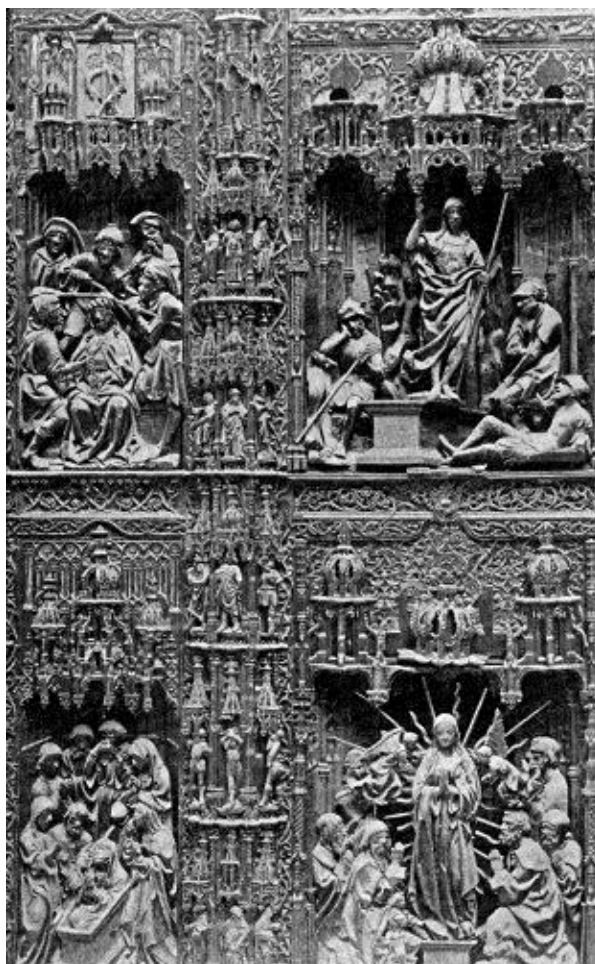
The *Силерия* барселонского собора была начата в середине пятнадцатого века Матиасом Бонафе, в то же время, когда немец Михаэль Лохер и его ученик Джон Фредерик работали над навесами. Она была закончена тридцать лет спустя. На задней стенке (которая в остальном простая) каждого стойла изображен герб, отличный от всех соседних, обозначающий резиденцию одного из принцев или дворян, призванных Карлом Пятым в капитул ордена Золотого руна 5 марта 1519 года.^[52]

Великолепный *севильский собор силерия* представляет собой смесь готики, мудехара и платереска. Материал - дуб и ель, а количество посадочных мест - сто семнадцать. *Селлии* увенчаны грациозно бегущим *гуардапольво*. Каждое сиденье отличается резьбой от остальных и дополнительно декорировано в стиле Мудехар инкрустацией из дерева различных пород и цветов, имитирующей каменную мозаику. Среди этого лабиринта рисунков - группы людей, ангелов, животных и сцены из Священного Писания, а в нижних партере - башня Хиральда, которая образует герб собора. *Силерия* дополнительно украшена двумястами шестнадцатью статуэтками, семьдесят две из которых расположены в ряд вдоль балдахина или *досель*, остальные распределены между сиденьями.

Авторами этого великолепного произведения искусства (предусмотрительно отреставрированного несколько лет назад Бутелу, Фернандесом и Маттони) были Нуфио Санчес, Данкар и несколько других мастеров, о которых мы знаем очень мало. Имя Санчеса вырезано на втором прилавке верхнего ряда и сбоку от Евангелиста следующим образом:—



В приведенной выше надписи говорится, что “этот хор был создан Нуфио Санчесом, *энтальядором* (Да хранит его Бог^[53]), и закончен в тысяча четыреста семьдесят восьмом году”.



XXXIV
РЕТАБЛО СЕВИЛЬСКОГО СОБОРА
(Деталь резьбы)

С началом шестнадцатого века готический стиль быстро переходит в ренессансный. Примерно в это время, как указал барон Давилье, мы иногда обнаруживаем тройное влияние, а именно бургундское, итальянское и исконно испанское. Вигарни можно назвать чемпионом первого из них, Берругете (который учился в Италии) - второго, а Гильермо Донселя - третьего. После этого более чистый Ренессанс уступает место декадентству, как в киосках Сантьяго, Малаги, Кордовы и Саламанки.

Следует отметить *силлерии* XVI века [из Бургосского собора \(Фотоxxvi.\)](#), выполненные Вигарни, собора Авилы, Пилар Сарагосской, младших монахов Картухи Бургосской, собора Памплоны, Сан-Маркос Леонский, Уэски, альта Силлерия, „ из Толедо, и лавки из орехового дерева, вырезанные в 1526 году Бартоломе Фернандесом де Сеговией, а ныне находящиеся в Мадридском музее, из Парраля из Сеговия.

The *Силерия* собора Авилы, как полагают, была начата в 1527 году Хуаном Родриго, хотя большая ее часть, вероятно, была выполнена между 1536 и 1547 годами Корнелисом де Холандой, который взял за образец киоски Сан-Бенито из Вальядолида. Стоимость древесины грецкого ореха и его изготовления составила 33 669 *реалов*.

Верхние прилавки собора Толедо были вырезаны в сотрудничестве Вигарни и Алонсо Берругете, так что мы находим в них эффектное и интересное объединение северного и итальянского стилей. Платереско-ренессансная *силерия*, описываемая как “подлинно испанская”, из старого монастыря Сан—Маркос в Леоне, содержащая статуэтки библейских персонажей и отцов Церкви, в том числе святого Исидора, была закончена в 1542 году Гильермо Донселем, который добавил надпись “*Магистр Гильермус Донсель, я совершил MDXLII*” (Фото [xxvii](#)). Однако больше мы ничего не знаем об этом превосходном испанском художнике, за исключением того, что (на фото) неподтвержденное свидетельство Сеана) он работал над фасадом этого монастыря между 1537 и 1544 годами.



XXXV

ДЕТАЛЬ РЕТАБЛО

(конец 15 века. Музей Вальядолида)

Замысловатая *силерия* Сарагосской Пилар, содержащая почти все виды сюжетов — зверей, птиц и рыб, аллегории, случаи охоты или сцены народной жизни, — была разработана Эстебаном де Обрайем, уроженцем Наварры, и выполнена им и его помощниками Хуаном Морето Флорентино и Николасом де Лобато между 1542 и 1548 годами. Статуя младших монахов бургосской картухи была вырезана Симоном де Буэрасом в 1558 году за восемьсот десять дукатов. Кафедральный собор Памплоны датируется примерно серединой века и является работой некоего Анчета, который посетил Италию и черпал вдохновение в

шедеврах Сиены. Материал - английский дуб. Киоски Уэски, вырезанные из дуба, оставшегося от более старой *силлерии*, которая была демонтирована, были начаты в 1587 году и закончены в 1594 году. Мастерами были Николас де Верастеги и Хуан Верруэта де Сангуэса.

К *силериасам* семнадцатого века относятся лавки Сантьяго, выполненные Хуаном де Вилой в 1603 году; Саламанки, выполненной Альфонсо Бальбасом в 1651 году; Ориуэлы, выполненной Хуаном Баутистой Борхой в 1692 году; и Сегорбе, выполненные в том же году Николасом Камароном; в то время как к восемнадцатому веку - периоду явного упадка в этом прекрасном, но недолговечном ремесле — относятся лавки Лериды Луиса Бонифарии—Масо (родился в 1730 году) и Кордовы, выполненные между 1748 и 1757 гг., стоимостью 913 889 *реалов*, Педро Сириако Дуке-и-Корнехо, сына Севильи и воспитанника Севильяно Рольдана.

Наименее несовершенной из этих более поздних и декадентских *силлиас* является "Малага", автор которой Педро де Мена, как и его учитель Алонсо Кано, был уроженцем Гранады.

Контракт Мена с двумя канониками собора, назначенными епископом для подготовки и подписания условий, можно найти в № 134 *Бюллетеня Общества экскурсантов*.

Ларьков в Малаге насчитывается сто один, вырезанный из ореха, лиственницы, кедра и тяжелого индийского дерева, называемого *гранадильо*. Как это бывает со многими *силлериас* этой страны, костюмы персонажей представляют большую историческую ценность. Среди святых - Сан-Рок в одежде пилигрима, сопровождаемый собакой, которая изо дня в день приносила ему буханку хлеба, в то время как люди отказывались прийти ему на помощь.

Не менее великолепными, чем эти хоры, являются резные *ретабло* или алтарные ширмы,^[54] постепенное разрастание примитивного и непритязательного алтаря первых дней христианства. Над этими алтарными экранами работали несколько мастеров, таких как *таллисты*, *энтальядоры*, *имажинеро*и даже архитекторы.



XXXVI

ДЕТАЛЬ РЕТАБЛО

(Часовня Санта-Ана, кафедральный собор Бургоса)

Золотой век *ретабло* охватывает конец пятнадцатого и весь шестнадцатый век. Известными примерами, относящимися к этому периоду, являются экраны монастыря Санто-Томас в Авиле, Сан-Мартин Сеговийский, Картуха-де-Мирафлорес, Коллегиата Коваррубиас в провинции Бургос, соборы Авилы, Толедо, Туделы и Таразоны; несколько в церквях Толедо, два в церкви Сан-Лесмес (Бургос), два в кафедральном соборе Бургоса (Фото [xxxvi.](#)), и три, в том числе *Рейеса* и из *Буэна Мариана*, в церкви Сан-Хиль в том же городе. Ни один из них, однако, не обладает величием или разнообразием севильской алтарной ширмы (Листы [xxxiii.](#) и [xxxiv.](#)), который подробно описан в монографии Сеана. "Стиль - готический; материал - неистлевающая лиственница; а ширма, доходящая почти до сводов, является самой большой в стране, хотя сначала она охватывала только пресвитерию, не включая ни одну из сторон. Он был спроектирован в 1482 году Данкатом или Данчартом, который начал работу над ним, как только были утверждены его эскизы, и работал над ним до 1492 года, в котором он, кажется, умер.

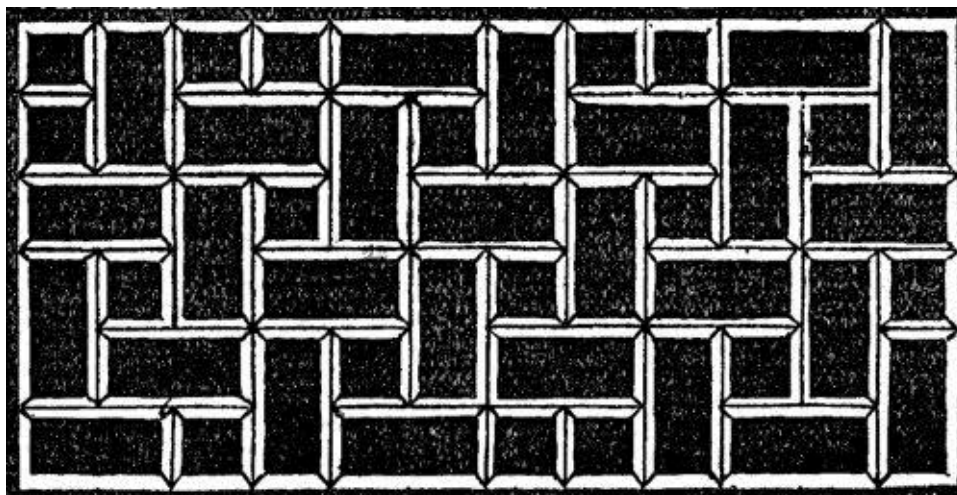
"Данкату наследовали мастера Марко и Бернардо де Ортега, чья резьба достигла к 1505 году балдахина или *виги*, а за ними, в свою очередь, последовал Франсиско, сын Бернардо, отец и учитель Бернардино и Нуфрио де Ортеги, его помощников. Некоторые статуи были

вырезаны Микером Доминго. Остальная часть *imagería* была закончена в 1526 году; позолотой и росписью занимались Алехо Фернандес, его брат и Андрес де Коваррубиас.

Таким образом, ширма оставалась до 1550 года, когда Капитул решил расширить ее, не меняя стиля оформления, по бокам пресвитерия. К этому времени испанская скульптура усовершенствовалась, и многие из наших самых известных скульпторов оказали нам помощь, самыми ранними из которых были Роке Бальдук, Педро Бесерриль, эль Кастельяно, Хуан де Вильяльва, Диего Васкес и Педро Берналь. В 1553 году Капитул назначил для проверки работ этих художников Хуана Реклида и Луиса де Агилара, оба из которых жили в Хаэне. Отныне над экраном работали мастера Педро де Эредиа, Гомес де Ороско, Диего Васкес младший, Хуан Лопес, Андрес Лопес дель Кастильо и его сыновья Хуан де Паленсия и Хуан Баутиста Васкес. К 1564 году экран был полностью завершен.

“Готическая работа обладает несравненным богатством. Десять групп высоких и узких колонн, опирающихся на два пьедестала или цоколя, делят *ретабло* на девять пространств, пересеченных горизонтальными полосами сложной резьбы, образующими серию из тридцати шести ниш в четыре ряда. Статуи размером чуть меньше натуральной величины изображают в первом ряду сотворение мира и грехопадение наших прародителей и тайны младенчества Христа; во втором - Его проповедь и чудеса; в третьем - Его страсти и смерть; и в четвертом - Его воскресение, явление ученикам и вознесение; а также сошествие Святого Духа. На алтарном столе, в его нише, покоится покрытая серебряными пластинами статуя Нуэстра Сеньора де ла Сед, подаренная этому храму святым Фердинандом. Над *вигой*, которая имеет *потолок в стиле артесонадо*, возвышается фронтиспис, содержащий тринадцать ниш под балдахинами со статуями апостолов, а в центральной нише - статую Девы Марии. Венчают все *ретабло* статуи больше, чем в натуральную величину, и Голгофа, стоящая на свободном пространстве”.^[55]

Во всех этих испанских алтарных ширмах преобладает влияние Германии. Их существенно отличает северное искусство (Таблички [xxxv](#), [xxxvi](#)), не сентиментальное, а материальное, не нежное, а крепкое, не (как искусство итальянцев) ретроспективное или проспективное, а прозаичное, реалистичное, актуальное. Довольно любопытно, что их присутствие кажется неуместным в Испании, и все же они чувствовали себя здесь как дома; ведь испанское искусство всегда было реалистичным, так что, вероятно, по этой причине две совершенно разные нации нашли, по крайней мере в этом конкретном ремесле, общую симпатию. Несомненно, Эпоха Возрождения, хотя и казалась лелеющей и поощряющей, на самом деле подорвала и убила эту ветвь испанской резьбы по дереву. Похожее явление наблюдается в искусстве Альгамбры. В любом случае полнота силы и красоты еще более эфемерна, чем срок человеческой жизни; и поэтому, введенные в заблуждение столь ярким и величественным упадком, мы не в состоянии осознать или стремимся забыть о неизбежности их гибели.



Сноски:

[1] Документы, цитируемые графом Клонаром, Альфонсо Вторым, Сан-Геннадием, Фройланом и инфантой Уррака.

[2] Согласно Микелю и Бадиа, *центром* внимания римлян является нынешний *клар-де-фош* в Каталонии; “квадратная платформа из кирпича или камня, несколько приподнятая над землей, окруженная скамейкой (*escó*) и достаточно большая, чтобы служить для запекания животных целиком”.

Суинберн писал из Реуса в 1775 году: “мы здесь впервые увидели настоящую испанскую кухню, а именно очаг, приподнятый над уровнем пола под широкой воронкой, где несколько погонщиков мулов сгруппировались над горсткой золы”.

[3] В *Кодексе Заветов*, хранящемся в соборе Овьедо, содержится несколько ценных иллюстраций испанской мебели десятого века. Большой интерес также представляет кафедра Сан-Раймундо (12 век), сохранившаяся в Роде в Арагоне. Это “ножницы” или складная форма (*sella plicatilis*, Дюканж), а руки заканчиваются головами животных.

[4] Ранняя номенклатура одежды и других принадлежностей испанской кровати сбивает с толку. Мы находим в обиходе балдахин (*альмокалла*, *альмузала*; арабский, *аль-мокалла*, то есть “убежище от всех ветров” — возможно, не всегда подходящий термин в случае с *кама де матримонио* или “брачное ложе”); шкуры с подкладкой из ткани для холодной погоды (*алифафе*, *алифад*; арабский *аль-лифафх*), такие, какие король Хуан Первый Арагонский предоставил своей дочери (“две сафьяновые кожи для кровати.” *Архив короны Арагона; Registro 1906, fol. 42*); парамент или *досаль*; *галнапе* или верхняя часть собственно постельного белья (“*un lecho con guenabe*”; Фуэро Касересский, 1229 г.н.э.); *покрывало* (фатель, фатол, альфатель, фейсел, фарель, фатайе, фатино; *арабское* фатла, *fatla*,); льняные простыни (*izares, lentros, lentos, lintes, lincas, linteáminas* или *lencios*); а также матрас, подушка и валик, которые все три называются *plumazo, plumario* или *plumaco*. Почти или совершенно идентичными по значению с этими последними являются *кульсита* и *альмадраке*. *Кульсита* трансформируется в *кольседра, кокедра, конзара, колотра* и другие более или менее

варварские вариации; в то время как *альмохада*, *альмуэлла*, *травесера*, *альмофадинья*, *фасеруэло* и *альджамар* также означают подушку.

[5] “В связи с посещением энкары эла энтеграмент, вестница и радость от того, что она получит гарнитуру от неудачников, станет для вас домом, *una escala d'argent* в картине”. Фуэро из Хаки, 1331 год н. э., цитируется Абадом-и-ла-Сьеррой и графом Клонардом.

[6] Sanpere y Miquel; *Las costumbres catalanas en tiempo de Juan I.*, pp. 83, 84.

[7] Микель-и-Бадиа считает, что испанцы отказались от римского обычая полулежать за едой ближе к шестому веку.

[8] Форки появились позже. Был даже задан вопрос, были ли они известны в Испании еще в шестнадцатом веке. Но Амбросио де Моралес упоминает один в 1591 году, в то время как другой зарегистрирован в 1607 году как принадлежащий монастырю Сан-Херонимо-де-Вальпараисо, недалеко от Кордовы. (См. том i, стр. 84.)

[9] Этот вид мебели был запрещен роскошным законом 1594 года. “Ни один серебряник, или другой ремесленник, или любое другое лицо вообще не должно изготавливать или заставлять изготавливаться, или продавать, или продавать себя самому, или покупать, открыто или частным образом, буфеты, письменные столы, сундуки, брасиры, патины, столики, футляры для писем, *ризильи* или грелки для ног, изображения или любой другой предмет, имеющий серебряную отделку, будь то чеканка, рельефная обработка серебра, резьба или обычный”. *Suma de todas las leyes* (A.D. 1628), p. 42.

[10] Описывая, как монарх делал эти подарки церкви, лежа при смерти, в *Хронике монаха Силоса* говорится: “царственный кламидем, как индуистский корпус и как хранитель драгоценностей короны, как *амбиебатур капут*”.

[11] The formula is worded thus: “*Quisquis ille fuerit qui talia commiserit, sit maledictus coram Deo et Angelis ejus, mendicitas et lepra prosapiam teneat suam et extraneus persistat a sancta communione, quatenus cum Juda, Christi proditore, ardens permaneat in æterna damnatione.*”

[12] Чтобы пыль или дождь не попали в эти сундуки, в походе их прикрывали плотными квадратными тканями, называемыми *репостерами*, которые часто были богато обработаны и имели герб или монограмму владельца. Впоследствии это же слово стало обозначать гобелены или другие декоративные ткани, выставляемые в Испании в праздничные дни с балконов общественных зданий или особняков аристократии; но словари, которые были напечатаны в конце восемнадцатого века, все еще определяют *repostero* как “капарисон, квадратную ткань с гербом принца или лорда на ней, которая служит для прикрытия ведущей лошади или вьючного скакуна”.

[13] Резьба по дереву и декоративная обработка кожи в древней Испании будут описаны чуть позже. Что касается использования маврами украшенной кожи, то в маленькой комнате Альгамбры, выходящей в Мирадор Даракса и известной как Сала-де-лос-Аджимесес, есть пустое пространство высотой около девяти футов, которое проходит по всему

периметру под обильным орнаментом остальной части стены. Контрерас говорит, что мавританские султаны обычно завешивали эти помещения украшенной кожей, гобеленами и доспехами. Иногда гобелен или кожа были обработаны или расписаны сценами охоты (*тардваш*- погоня льва, пантеры или дикого кабана) или даже портретами султанов. Среди этих последних - знаменитая роспись на потолке Зала правосудия, выполненная, как и ее спутники по обе стороны от нее, на кожаной основе с гипсовым покрытием.

[14] Я думаю, это показывает, почему по сей день испанец, считающий себя образованным человеком, часто вытирает рот скатертью. Не так много недель назад я видел, как элегантно одетая дочь члена испанского парламента совершала этот полу-восточный подвиг в отеле в Гранаде. Монтень отнесся бы к этой *сеньорите* благожелательно; боюсь, мои соотечественники поступили иначе. Точно так же в Испании считается невежливым потягиваться, но не плевать на пол в столовой и не ковырять в зубах за столом.

[15] Мистер Каннингхэм Грэм, посетив дом Кэйда в современном Марокко, отметил, что в качестве единственной мебели там были “обтянутые кожей подушки, покрытые замысловатыми геометрическими узорами; в комнате стояла маленькая шкатулка в форме сундука”.

[16] *Западная Берберия*, стр. 150.

[17] *Анналы Испании и Португалии*, том iii., стр. 324, 327.

[18] “Hónrale el Sr Roberto, alma del Rey, y le ha dado Silla, y le tuvo á su lado.” Lope de Vega's comedy, *The Key of Honour*.

[19] Крышки должны были запирались на замок в качестве защиты не от яда, а от кражи. “Немного погодя дон Федерико де Кардона, вышедший посмотреть, как продвигаются дела, вернулся, неся большой серебряный сосуд, крышка которого была заперта на замок, как это принято в Испании”. — “Путешествия графини д'Ольнуа”. Еще в 1792 году Таунсенд в своих “Указаниях странствующему по Испании” рекомендует (том i, стр. 2), чтобы сосуд для варки мяса путешественника был снабжен крышкой и запором.

[20] Цель этих законов испанских городов была по своей сути безупречной; а именно, защитить крайне невежественное христианское население — то самое, которое беглые мориски королевства Валенсия с готовностью убедили обменять тонны медного и оловянного хлама на золотые и серебряные монеты в фунтах стерлингов — от давления со стороны производителей и торговцев. Но способность отличать подлинный или хорошо сделанный предмет от подделки или бесполезного хлама у всех народов лучше изучается и развивается опытом, чем законодательством; и было что-то вредно прозаичное в своде городских постановлений, который запрещал мастеру создавать свой собственный дизайн, или выбирать свой собственный материал, или устанавливать свои собственные цены. Насколько жестокими или, по крайней мере, примитивно враждебными чувству искусства не должны были быть эти христианские сыны Испании, чтобы нуждаться — или думать, что они нуждались, — в столь дерзкой и тиранической системе защиты!

[21] *Ordenanza de Mesoneros*, titulo 54.

[22] *Западная Берберия*, стр. 129.

[23] Т. v., стр. 301-304.

[24] “Испания претендует на изобретение искусства золочения кожи; утверждается, что после открытия там секрет был перенесен в Неаполь Питером Полом Майорано”. — Лаборде, т. v., стр. 231.

[25] Граф Клонард; *Воспоминания по истории испанской войны*.

[26] *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Nos. 101, 102; Art. *Guadamacés*.

[27] В поэме “*Cid*” рассказывается о двух сундуках, покрытых красными *гвадамеци*, которые герой наполнил песком, чтобы обмануть еврейских ростовщиков:-

“Con vuestro consejo bastir quiero dos archas.

Incamosla d'arena, cá bien serán pesadas,

Cubiertas de guadamecí é bien enclavadas;

Los guadamecís bermeios é los clavos bien dorados.”

Тем не менее, “сундук уголовного розыска” в Бургосе (см. стр. [12](#)), по-видимому, не был оборудован таким образом.

[28] Аналогичное использование получено в Марокко. Ланселот Аддисон писал в 1669 году, что в первый день своего “Маленького праздника” мавры по ту сторону пролива “застилают полы своих джамм цветной кожей”. — *Западная Берберия*, стр. 213.

[29] В описи имущества, принадлежащего больнице Сан-Хосе в Херес-де-ла-Фронтера, в 1589 году упоминается “одежда и украшения для образа Богоматери. Корона из позолоченных *гвадамеци*”. — Гестозо, *Справочник севильских художников*, том i, стр. xxii, примечание.

[30] По словам Рамиреса де Арельяно, зал часто украшали, окружая его арками, выполненными из рельефной кожи и наложенными поверх кожи. Как правило, арки были позолочены и посеребрены и опирались на пилястры или колонны. Когда использовались пилястры, их центры украшались итальянскими узорами, такими как цветы, трофеи, имитация камеи и листва. Пейзажи с далеким горизонтом и без фигур, известные как *boscaje* или *pintura verde*, были нарисованы на пространстве между арками, так что общий эффект создавал павильон с арками со всех сторон, демонстрирующий повсюду широкие просторы плодородной страны. Арки опирались на широкую окаймленность *gвадамесиес*, а вокруг нижней части шел *сокало* или цоколь, обычно сделанный из черепицы.

Это тот вид украшений, который был наиболее популярен в Испании во второй половине шестнадцатого века; то, что экспортировалось в Рим; и то, что было заказано герцогом Аркос.

[31] *Искусство сарацин в Египте*, стр. 124, 125.

[32] “*Es noble arte, complida en sí; è acresciento la nobleza del rey y del reyno, si en ella pararen mientes, como deuen; è pone paz en el pueblo y amor entre los omes, onde es carrera para muchos bienes.*”—*Ordenanzas de Sevilla*, Part 1, p. 141.

[33] Гестозо не находит сведений о нем в городских архивах; но по приблизительному портрету Аренаса, приложенному к его трактату, мы судим, что он родился примерно в 1580 году.

[34] Сам Аренас определяет *карпинтеро де ло бланко* как “того, кто заготавливает древесину, используемую в строительстве, и работает с ней; также тот, кто изготавливает столы, скамейки и т.д. В своей мастерской”.

[35] “Его язык изобилует арабскими словами и фразами неопределенного происхождения, значение которых (поскольку он писал для людей, знакомых с этой работой) он не пытается объяснить”. — Введение редактора к третьему изданию *Carpintería de lo Blanco*.

[36] Арабский *аль-фаркс*, ковер, кусок гобелена или что-либо, что покрывает и украшает.

[37] Это смешанное украшение чрезвычайно распространено; и его можно изучить в нашей стране на резных панелях в Южном Кенсингтоне, которые, как полагают, исходят от кафедры мечети Кусун; или на панелях XIII века гробницы Эс-салиха Айюба.

[38] Кордова была известным центром этого ремесла на протяжении многих веков. Рамирес де Арельяно нашел и опубликовал уведомление о Лопе де Лианьо и Гарсии Алонсо, двух мастеров из этого города, которые подписали 7 января 1572 года контракт с настоятелем монастыря Святых мучеников на возведение потолка для одной из тех же часовен. Документ, который *полностью* цитируется в справочнике *Испанского общества экскурсантов* за ноябрь 1900 года, изобилует техническими выражениями, многие из которых частично или полностью мавританские.

Тот же автор публикует имена (до сих пор совершенно не зарегистрированные) тринадцати других художников-плотников, работавших в Кордове во второй половине шестнадцатого века и в начале семнадцатого. Ремесло, по сути, умерло с трудом, и потолки такого рода, изобилующие мавританскими деталями, изготавливались в определенных частях Южной Испании вплоть до конца восемнадцатого века.

[39] О том, что мавры гордились своим мастерством в обработке дерева, свидетельствует надпись на Торре де ла Катива в Гранаде, гласящая: "Штукатурка и черепица - это работы исключительной красоты, но *деревянная отделка крыши превзошла их в элегантности*".

[40] Моралес, вероятно, ошибся. "Въезжая в Арагон, видишь целые леса "Испанского кедра" или *алерции*, некоторые деревья такие толстые, что достигают четырех футов в диаметре".— "*Естественная история Испании*" Боулза, стр. 102.

[41] *Antigüedades de las ciudades de España* (A.D. 1575), p. 123.

[42] Хосе Амадор де лос Риос упоминает в качестве хорошего примера первого из этих типов дверь *клаустрильи* XIII века в монастыре Лас Уэльгас в Бургосе. Другие двери в том же монастыре иллюстрируют второй тип; в то время как все три типа представлены дверями, описанными здесь, которые закрывают главный вход в неправильно названный Зал послов в Севильском Алькасаре.

[43] *Журнал путешествий по Испании*, стр. 85.

[44] Следующие слова указывают дату строительства этого места и его дверей и могут быть прочитаны (табличка [xiii.](#)) на свитке плиток или *ализарес*, венчающих главный фасад:—

✚ EL : MUY : ALTO : ET : MUY : NOBLE : ET : MUY : PODEROSO : ET : MUY :
CONQUERIDOR : DON : PEDRO : POR : LA : GRACIA : DE : DIOS : REY : DE :
CASTIELLA : ET : DE : LEON : MANDÓ : FACER : ESTOS : ALCÁZARES : ET :
ESTOS : PALACIOS : ET : ESTAS : PORTADAS : QUE : FUÉ : FECHO : EN : LA :
ERA : DE : MILL : ET : QUATROÇIENTOS : Y : DOS :

Наблюдательный Суинберн не был введен в заблуждение, как многие современные путешественники, полагая, что Алькасар имеет чисто мавританское происхождение. "Прочитав, что мавры построили одну часть этого дворца, я пришел к выводу, что восхищаюсь чем-то столь же древним, как магометанские короли Севильи; но при ближайшем рассмотрении был немало удивлен, обнаружив *львов*, *замки* и другие гербовые знаки Кастилии и Леона, переплетенные с арабскими из листьев; и еще больше, увидев написанную крупными готическими буквами надпись, информирующую меня, что эти здания были построены в четырнадцатом веке самым могущественным королем Кастилии и Леона доном Педро".

[45] "Окна, которые в основном состоят из любопытных деревянных решеток, служащих для защиты обитателей от взглядов посторонних, а также для пропускания света и воздуха,

обычно выходят наружу и снабжены матрасами и подушками”.-Lane *Арабские ночи*, том i, стр. 192.

[46] Странно, что Форд перепутал *reja* с *celosía* (*Справочник*, том i, стр. 153). Однако он уместно цитирует испанскую пословицу *Muger ventanera tuercela el cuello si la quieres buena* (“Лекарство для женщины, которая постоянно высовывает голову из окна, - это свернуть шею”).

[47] Альмагро Карденас называет это “частью церкви” (*Музей Гранадино*, стр. 79); но поскольку это никогда не могло быть оконной решеткой, этот термин некорректен. Гомес Морено называет это, не слишком доходчиво, “деревянной балюстрадой, образующей квадраты и прямоугольные фигуры на манер челоуи” (*Guía de Granada*, стр. 421). Вальядар (*Guía de Granada*, издание 1906 г., стр. 117) называет это просто балюстрадой, и это, как мне кажется, единственный термин, который правдиво описывает объект.

[48] Мои читатели, без сомнения, знают, что в каждой испанской деревушке есть свое деревянное изображение Богородицы, как правило, плохо выполненное и вдвойне отвратительное из-за безвкусного платья. Считается, что большинство из этих местных изображений обладают способностью творить чудеса или, по крайней мере, были созданы и перенесены в их нынешнее святилище сверхъестественными силами — по этой причине население и их пасторы называют эти последние *imagenes aparecidas*, в отличие от *изготовленных* изображений. Таковы Девственницы Монтсеррата, Гранады и множества других городов или деревень этого неграмотного и злополучного полуострова. Любопытные могут обратиться за всевозможными подробностями к *Краткой истории чудотворных образов Испании, составленной Виллафанье*, которых во времена этого автора (его книга была опубликована в 1740 году) насчитывалось сто восемьдесят девять. Но самым необыкновенным чудом из всех было то, о котором с благочестивой серьезностью вспоминает Берто де Руан. Говоря о позолоченном деревянном изображении Нуэстра Сеньора дель Пилар в Сарагосе, он говорит: “О количестве серебряных ламп и о том, как я рассказываю о чуде, которое для меня невозможно совершить на круаде. C'est d'un pauvre homme qui ayant eu la jambe coupée pour une blessure, et s'estant bien recommandé à *Nostra Señora del Pilar*, il se trouva un jour avec sa mesme jambe qu'il avoit déjà fait enterrer. Y'ay sceu l'histoire du chirurgien mesme qui coupa cette jambe et de quantité de témoins de veuë. Il n'y a que quinze ans que cela est arrivé, mais l'homme est mort depuis peu.”—*Journal du Voyage en Espagne*, p. 203.

[49] Мартинесу Монтаньесу следует упомянуть, что во многих своих контрактах он оговаривал, что художников для своих скульптур он выбирал сам, “чтобы не исказить очертания и настроение фигур”.

[50] По-испански его зовут Фелипе де Боргонья, но Марти-и-Монсо говорит, что правильное написание фамилии - Бигуэрни.

[51] Zarco del Valle, *Documentos Inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, pp. 161, 162.

[52] “Партер хора украшен аккуратной резьбой и украшен гербами принцев и знати, среди которых я заметил герб нашего Генриха Восьмого”.—Суинберн.

[53] Такого рода замечание или молитва в скобках - одна из многих мусульманских фраз, вошедших в обычную службу испанских христиан.

[54] Обычным материалом для этих алтарных экранов является дерево, хотя иногда использовался мрамор, камень или серебро. Из генуэзского мрамора выполнено *ретабло* (конец четырнадцатого или начало пятнадцатого века) Картухи дель Паулар в долине Лозоя; из камня - приходской церкви Сан-Николас в Бургосе (конец пятнадцатого или начало шестнадцатого века) и “часовни портных” в соборе Таррагоны; в то время как серебряное *ретабло* в стиле Ренессанса принадлежало церкви Санта-Мария в Мадриде, ныне снесенной.

[55] *Descripción de la Catedral de Sevilla*, pp. 27, 28.

СЛОНОВАЯ КОСТЬ

Вкратце рассказывается история испанского изготовления изделий из слоновой кости, поскольку, вероятно, ни одно ремесло, за исключением стекла, не было так мало распространено в этой стране. Старые испанские авторы редко упоминают об этом, хотя время от времени это вещество, возможно, использовалось для вырезания диптихов и шкатулок, и утверждается, что Родерик участвовал в битве при Гуадалете на колеснице из слоновой кости, под которой, возможно, подразумевается колесница византийского производства или образца, покрытая пластинами из слоновой кости. Однако, собственно говоря, история этого искусства в том виде, в каком оно практиковалось в Испании, начинается в одиннадцатом веке, достигает своего расцвета к четырнадцатому веку и полностью прекращается во времена Возрождения.

Среди предметов из слоновой кости, сохранившихся сейчас в Испании и выполненных другими художниками, помимо мусульман, нет более интересного и важного, чем консульский диптих собора Овьедо. Хотя этот ценный диптих был изготовлен не в Испании, но демонстрирует византийское искусство во всей его чистоте, он вполне заслуживает описания. Он состоит из двух табличек из слоновой кости размером шестнадцать с половиной дюймов в высоту и двенадцать с половиной дюймов в поперечнике на обеих листьях. Каждый лист имеет простую кайму тройной формы, а сразу за каждым углом находится круглый рельефный цветочный орнамент с головой льва в центре. Другой орнамент, также круглый, находится в центре каждого листа и содержит вырезанный в изящной S-образной рамке поясной портрет консула, который изображен в момент

сбрасывания в амфитеатр своей *карты* или носового платка^[56] правой рукой, в то время как в левой он держит скипетр (*scipio imaginifer*), увенчанный небольшим бюстом. Его волосы завиты по византийской моде, а костюм представляет собой богато украшенную тогу.

Надпись проходит по верхней части каждой таблички, между рамкой и круглыми элементами, украшенными цветами. Она гласит:—

Флавий Стратегий Ануон—Стратегий Ануон. Vir inlustris Comes Devotissimorum Domesticorum et Consul ordinarius.



XXXVII
ШКАТУЛКА ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ
(9 век. Мадридский музей)

Таким образом, мы заключаем, что этот магнат был камергером при дворе, а также обычным консулом.

Диптихи использовались римлянами для самых разных целей, например, для передачи любовных посланий, в качестве приглашений на банкет или для уведомления о проведении праздников и игр. Мы находим, что диптих также использовался в христианских храмах со времен Константина, служа для записи церковных праздников или имен святых и мучеников, в качестве обложки для копии Евангелия (*диптиха евангелиорум*) или в качестве реликвариев (*thecae reliquiarum*). Иногда эти диптихи изготавливались специально для церкви, а иногда это были консульские диптихи, сохранившиеся с прежних эпох. Этот последний класс, очищенный от языческого обихода и посвященный церемониям христианской веры, был известен как *диптиха микста*.

Такие ранние предметы, изготовленные испанскими руками из слоновой кости, состоящие, как правило, из круглых или продолговатых, квадратных или овальных шкатулок, в основном были вырезаны маврами или мудехарами. Среди сохранившихся до

сих пор испано-мавританских шкатулок есть несколько наиболее интересных и красивых (Пластины [xxxviii](#), [xxxix](#), [xl](#)). Одна из них, сделанная из фрагментов более старой шкатулки, которая, как считается, датируется более ранним периодом, чем мавританское завоевание, находится в Национальном музее. Украшение в его нынешнем виде состоит из рельефных арабских надписей и фигур апостолов. Этот ларец, который находится в коллегииуме святого Исидора в Леоне, имеет размеры семь дюймов в длину, пять в глубину и шесть в высоту и использовался как реликварий.

Другой, датируемый серединой одиннадцатого века и происходящий из того же храма, что и только что замеченный, также находится в Национальном музее. Это был подарок эмира Мухаммеда Альмотамида-Абен-Абеда его второй жене Аль-Бадир ("Луна"), и среди украшений есть собаки и голуби, символизирующие привязанность и верность. Стилль резьбы известен как персидско-арабский. Однако мы не знаем, была ли шкатулка привезена с Востока, или же она была изготовлена в Испании кем-то персидского происхождения или искусным в персидском искусстве. Материал представляет собой нежную *смола* из сандала, алоэ и кипариса, инкрустированную листовенницей. Шкатулка, которая использовалась в Леоне в качестве реликвария, имеет бронзовые застёжки, а сверху на ней выгравированы предложения, из которых мы узнаем, что она была изготовлена Абен-Ас-Серагом.



XXXVIII

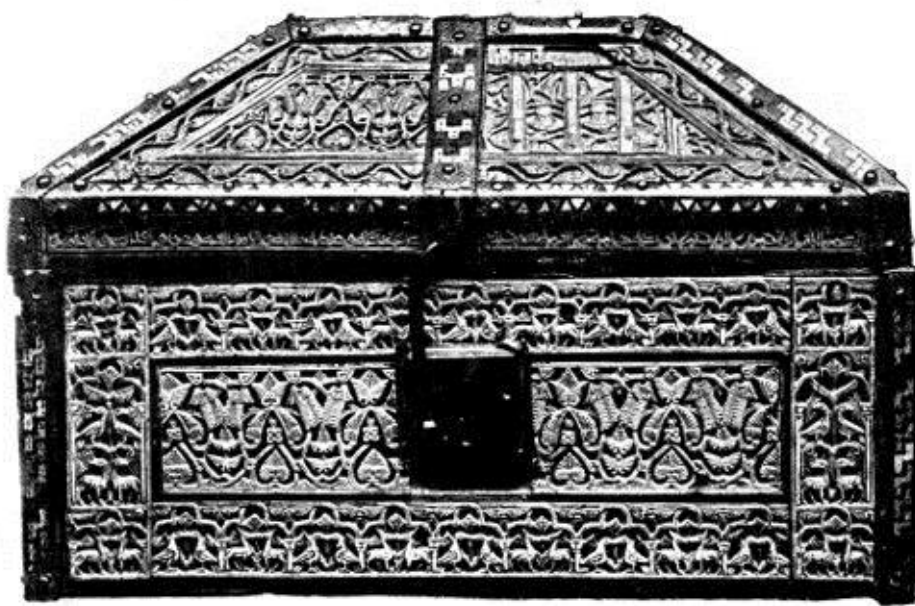
ШКАТУЛКА ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ

(мавританская; 11 век. Кафедральный собор Памплоны)

В кафедральном соборе Памплоны находится великолепная шкатулка из слоновой кости (Пластина [xxxviii](#)), которая первоначально находилась в Сангуэсе в Наварре. По словам Рианьо, его размеры составляют пятнадцать дюймов в длину и девять с четвертью дюймов в ширину. "Он полностью покрыт рельефной резьбой внутри медальонов с круглыми выступами, с фигурами в центрах, представляющими различные сюжеты; сидящие люди, охотящиеся на ястребов или борющиеся с дикими зверями, а также многочисленные

одиночные фигурки львов, оленей и других животных. Промежуточные пространства содержат орнамент из листьев и цветов, который соответствует геометрическому стилю сарацинского искусства. Вокруг верхней части этой коробки видна арабская надпись мелкими куфическими буквами: 'Во имя Аллаха. Благословение Божье, полное блаженство, счастье, осуществление надежды на добрые дела и отсрочка рокового периода (смерти) да пребудет с Хагибом Сейфо даулой (мечом государства), Абдельмалеком бен Альмансуром. Эта (шкатулка) была изготовлена по приказу (упомянутого хагиба) под присмотром или руководством его главного евнуха Номайра бен Мухаммеда Алаумери, его раба, в 395 году (1005 г. н.э.)".

"В центральном медальоне, на противоположной от замка стороне, изображена стоящая фигура человека, на которого нападают два льва. Он держит на руке щит, на котором выгравирована надпись со следующей религиозной формулой: "Нет бога, кроме Бога", или что-то подобное, поскольку буквы очень неразборчивы и сбивчивы. В центре этого щита можно прочесть слова 'Сделано волосами", несомненно, одного из художников, изготовивших шкатулку. Имя другого художника с трудом можно прочесть в похожей надписи, которая появляется на одном из медальонов с левой стороны; оно написано на бедре оленя, на которого нападает лев: 'Это сделано Обейдатом'. Три другие надписи аналогичного характера имеются в других частях этой коробки, в которых, вероятно, указаны имена других художников, но я не смог их расшифровать".



XXXIX

ШКАТУЛКА ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ

(11 век. Кафедральный собор Паленсии)

Другими интересными шкатулками, датируемыми тем же периодом, являются шкатулка Санто-Доминго-де-Силос в Бургосе и несколько шкатулок, которые находятся в Национальном музее в Мадриде. Шкатулка, хранящаяся в Бургосе, сделана из слоновой кости и имеет размеры тринадцать дюймов с четвертью в длину и семь с половиной дюймов

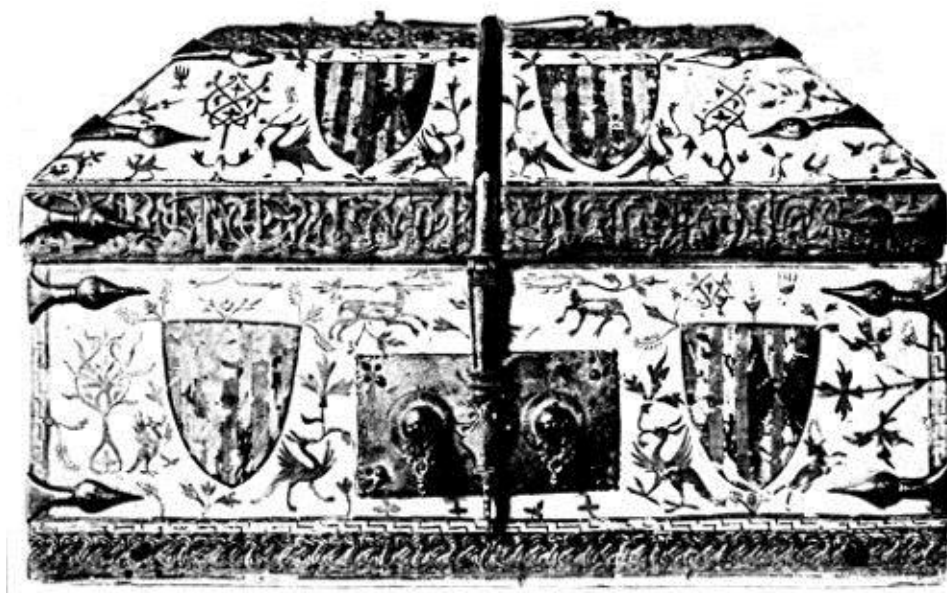
в ширину и высоту. Декоративная работа состоит из сцен охоты, а также надписи куфическими иероглифами, которая гласит: “Вечного счастья владельцу (этой шкатулки). Пусть Бог продлит его дни. Это было сделано в Медине...;^[57] в четыреста семнадцатом году (1025 г. н.э.). Это работа его слуги Мухаммеда ибн Зейяна. Да прославит его Аллах”.

В провинциальном музее Бургоса также находится красивый диптих из слоновой кости, который раньше находился в монастыре Санто-Доминго-де-Силос. На каждом конце — то есть повторяется четыре раза — следующая надпись: “Это было приказано сделать Иманом, слугой Божьим, Абд-эр-Раманом, князем верующих”.

Среди прямоугольных шкатулок в Национальном музее есть одна из резной слоновой кости с надписью, свидетельствующей о том, что она была подарком принца Али одной из фавориток его гарема, и другая из того же материала, которая когда-то находилась в Каррион-де-лос-Кондес, в провинции Паленсия. Эта шкатулка расписана декоративным рисунком карминового и темно-зеленого цветов. На крышке, которая несовершенна, имеется следующая надпись куфическими буквами, выделяющаяся на зеленом фоне: “Во имя Аллаха, Милосердного, Сострадательного. Защита Аллаха и неминуемая победа слуги Аллаха...; и его вали Маад Абу-Темим-Иман Аль-Моэз...; князь верующих (благословение Аллаха ему и его добрым сыновьям). (Это) было приказано сделать для (празднования) счастливой победы. Это было сделано ...; Джорасани”. Длина этой коробки составляет восемнадцать дюймов, а высота - девять дюймов.

Изящная мавританская шкатулка (Табличка [xxxix](#).), находящаяся сейчас в кафедральном соборе Паленсии, покрыта искусно выгравированными и перфорированными пластинами из слоновой кости на основе позолоченной кожи с деревянной подкладкой и дополнительно украшена эмалью на медной поверхности. Эта коробка четырнадцати дюймов в длину и имеет двускатную крышку. Украшение по бокам и на крышке состоит из пальмовых листьев, птиц и мужчин, сражающихся с антилопами и львами и преследующих их в характерной для ассирийского искусства манере. Длинная куфическая надпись сообщает нам, что шкатулка была изготовлена в Куэнке (*Медина Куэнка*) Абд-эр-Рахманом бен Зияном по заказу мавританских князей Толедо и что она датируется 441 годом Хиджры.^[58] Вивес указал, что Куэнка, очевидно, была главным центром этой индустрии, и что шкатулки, выполненные здесь примерно в это время, хранятся в соборе Перпиньяна и в провинциальном музее Бургоса.

Рианьо упоминает семь шкатулок из слоновой кости, представляющих особый интерес, которые, вероятно, были изготовлены в Испании испанскими арабами или восточными мастерами, эмигрировавшими в эту страну. “На всей их резьбе, - добавляет он, - фигурируют имена испанских исторических личностей, и вряд ли возможно, что они были заказаны в отдаленных странах, тем более что некоторые из этих предметов небольшие и сравнительно неважные”.



XL

ИСПАНО-МОРЕСКАЯ ШКАТУЛКА ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ

(13 век. Королевская академия истории, Мадрид)

Две из этих шкатулок находятся в музее Южного Кенсингтона. Та, что имеет цилиндрическую форму и куполообразную крышку, так описана Маскеллом в его *Коллекции слоновой кости "Древняя и средневековая"*, хранящиеся в музее Южного Кенсингтона: "Эта красивая шкатулка покрыта резьбой повсюду, за исключением нижней части, с переплетающимися узкими полосами, образующими четырехлистники, в которых на крышке изображены четыре орла. Они имеют расправленные крылья и стоят вертикально; хорошо спроектированы и изящно выполнены. Небольшая ручка служит для поднятия крышки.

"По бокам каждого четырехлистника изображена звезда с орнаментом в виде листьев. Тот же декор повторяется в промежутках между более крупными четырехлистниками на обложке".

"Вся шкатулка вырезана методом прокола, за исключением полосы, которая образует верхнюю вертикальную часть шкатулки сбоку от крышки. На этой ленте есть арабская надпись: 'Милость Божья слуге Божьему Аль Хакему аль Мостансеру Биллаху, предводителю правоверных'. Он был халифом, правившим в Кордове в 961-976 годах н.э.', - говорится в сообщении.,,,

Другая шкатулка продолговатая и прямоугольная. "На крышке и по бокам вырезан орнамент в виде завитков; петли и застежка из чеканного серебра, инкрустированного чернью. По бокам, сразу под крышкой, следующая арабская надпись куфическими буквами: 'Во имя Аллаха. Эту (шкатулку) приказала изготовить Сейдат Аллах, жена Абд-эр-Рахмана, принца верующих. Да будет Аллах милостив и доволен им'. Эта надпись, добавляет Рианьо, "должно быть, отсылает к Абд-эр-Рахману Третьему, первому халифу Кордовы, носившему

титул эмира эль-Муменина. Формула 'Боже, будь милостив' и т.д. указывает на то, что он был мертв, когда это было написано. Он умер в 961 годун.э."



XLI
РАСПЯТИЕ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ
(11 век. Мадридский музей)

Еще одна испано-мавританская шкатулка, также находящаяся в Южном Кенсингтоне и датируемая одиннадцатым веком, описана Маскеллом как "богато вырезанная глубоким рельефом с листьями и животными в свитках, переплетающихся друг с другом и образующих большие и меньшие круги. Сверху и с каждой стороны по одной пластинке из слоновой кости; наклонная крышка спереди и сзади имеет две панели. На двух изображены два животных, похожих на голубей; большая птица стоит сзади каждого, атакуя его клювом. На наклонных сторонах большими кругами изображены всадники и сражающиеся животные. Промежуточные пространства полностью заполнены листвой и более мелкими животными. Похожие сюжеты повторяются в кругах на панелях, образующих нижние стороны гроба, и среди них изображены две группы сидящих мужчин и женщин; один дует в рожок, другой играет на гитаре, третий держит чашу в одной руке и цветок в другой". Рианьо добавляет: "На этом ларце нет надписи, но на одном из медальонов на крышке изображен бюст, который везут на спине лошади, и который, вероятно, является изображением принца, для которого был изготовлен ларец".



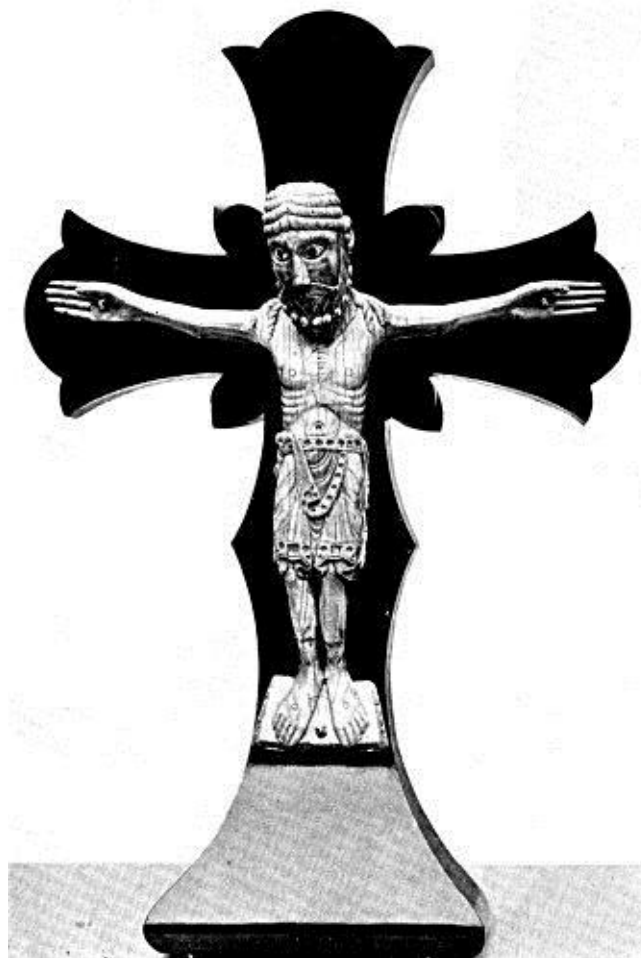
XLI (a)
РАСПЯТИЕ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ
(11 век. Вид сзади. Мадридский музей)

В *письме-завещании*, в котором излагаются различные предметы, завещанные Фердинандом Первым и его супругой Санчей церкви Святого Иоанна Крестителя (или святого Исидора) в Леоне, упоминается крест из слоновой кости (который мы сейчас увидим), шкатулка из слоновой кости, отделанная золотом, и две шкатулки из слоновой кости, отделанные серебром, в одной из которых находятся три другие серебряные шкатулки, украшенные аналогичным образом.

Одна из этих шкатулок описана Амбросио де Моралесом, и из его слов мы заключаем, что это та самая, которая была украшена золотом, “этого металла, - писал он в 1572 году, - в ней даже больше, чем слоновой кости”, добавив, что она имела более половины ярда в длину и в ней хранилось тело святого Винсента Авильского. Он также сообщает нам, что на нем была следующая надпись, вырезанная на золотом фризе:

ARCULA SANCTORUM MICAT HAEC SUB HONORE DUORUM
 BAPTISTAE SANCTI IOHANNIS SIVE PELAGII
 CEU REX FERNANDUS, REGINAQUE SANTIA, FIERI JUSSIT.
 ЭПОХА ТЫСЯЧЕЛЕТΙΑ, СЕПТЕНА CEY НОНАГЕНА.^[59]

Эта *арка* была сильно изуродована и лишена всего драгоценного металла. Поэтому описание Моралеса представляет особую ценность, как и таблички из слоновой кости (одиннадцатый век) с резьбой на христианские темы, которые до сих пор сохранились на корпусе шкатулки.



XLI ВИЗАНТИЙСКОЕ РАСПЯТИЕ

Датируемая тринадцатым веком мавританская шкатулка (табличка [xl](#)), хранящаяся в Академии истории в Мадриде и происходящая из картезианского монастыря Валь-де-Кристо в Сегорбе. Он имеет фут в длину, восемь дюймов в высоту и четыре с половиной дюйма в глубину. Крышка имеет глубокий скос и содержит на каждой из скошенных сторон щиты с полосами, образующими герб Арагона, нарисованный на золотом фоне, вместе с имперскими орлами, нарисованными черным цветом на карминовом фоне. Декоративное украшение из листьев и стеблей также нанесено на слоновую кость.

Родриго Амадор де лос Риос считает, что эта шкатулка была захвачена во время войны Джеймом Первым Арагонским и оставалась у сменявших друг друга принцев его рода до правления дона Мартина, которым она была подарена монастырю. Таким образом, щиты были добавлены к примитивной мавританской шкатулке каким-нибудь художником-христианином-испанцем.

Распятие из слоновой кости (Пластины [xli](#) и [xli](#) (a)), изображающий Фердинанда Первого и Донью Санчу, сделанный в первой половине одиннадцатого века и подаренный этими монархами церкви Святого Иоанна Крестителя (или святого Исидора) в Леоне, имеет размеры двадцать один дюйм в длину и тринадцать с половиной дюймов в высоту. Фигура

Христа напоминает о жесткости и грубости византийского мастерства, какие можно увидеть на древних распятиях, все еще сохранившихся в Испании (Фото [xlii](#)). Зрачки огромных невыразительных глаз сделаны из гагата. Мы видим раны на каждой ступне с волнистыми отметинами, имитирующими текущую кровь, но никаких следов ногтей. Однако ногти пронзают руки. Руки отделены от туловища, но *суппеданеум*, на который опираются ноги, представляет собой единое целое с телом фигуры.

Поверхность креста, особенно по краям, украшена искусным орнаментом, включая животных и листву. Над головой Спасителя надпись:—

IHS NAZA
RENVS REX
IVDEORVM

Над этим изображена другая фигура сидящего Христа, увенчанного крестообразным нимбом и держащего греческий крест для процессий. Под ногами более крупной фигуры изображен Адам в неуклюжей позе, повернув голову, чтобы посмотреть вверх, а на нижней оконечности креста вырезаны слова:

ФЕРДИНАНДВС РЕКС
САНЧА РЕГИНА

Боковые кронштейны украшены многочисленными резными элементами, образующими единое целое, включая животных на мозаичной ленте, которая, кажется, имитирует основу мозаики. Другими представленными сюжетами являются Воскресение Плоти, вознесение блаженных на Небеса и падение нечестивых в Ад.



XLIII
“ДЕВА СРАЖЕНИЙ”
(13 век. Севильский собор)

На лицевой стороне изображены пары четвероногих, птиц и змей среди лабиринта листвы, а также орел, лев, агнец и бык как символы евангелистов. У льва и быка есть крылья, а у подножия креста изображен ангел.

Резьба по форме Спасителя явно уступает украшению, которое его окружает. Амадор де лос Риос пытается объяснить это, заявляя, что “сложность с точки зрения искусства возрастает пропорционально тому, что требуется увеличить размер фигуры” — утверждение, с которым я полностью не согласен. На самом деле я полагаю, что фигура Христа на этом кресте и окружающий орнамент выполнены не одной рукой, и что резчик декоративной детали был просто лучшим мастером из них двоих.

Многие статуэтки Пресвятой Богородицы, сохранившиеся в Испании, вероятно, были сделаны во Франции. Типично испанская статуя - знаменитая “Дева сражений” (Фото [xliii.](#)), ныне охраняемая вместе с другими реликвиями святого Фердинанда (см. Том I, Фото [xixi.](#)) в Королевской часовне Севильского собора. Эти статуэтки, использование которых зародилось у греческих императоров и которые византийцы называли *socia belli*, состоят из

сидящей фигуры Богородицы с небольшой дверцей, открывающейся под ее трон, и служили реликвариями, а также своего рода талисманом. Бутелу говорит, что испанские воины средневековья имели обыкновение носить с собой на войну эти изображения, прикрепленные к булавке, торчащей с левой стороны луки седла. “Дева сражений”, изготовленная в Испании в начале XIII века, была, таким образом, унесена королем Фердинандом Святым, покоящимся между его щитом или *роделой* и его левой рукой, и таким образом защищена в самой гуще войны.



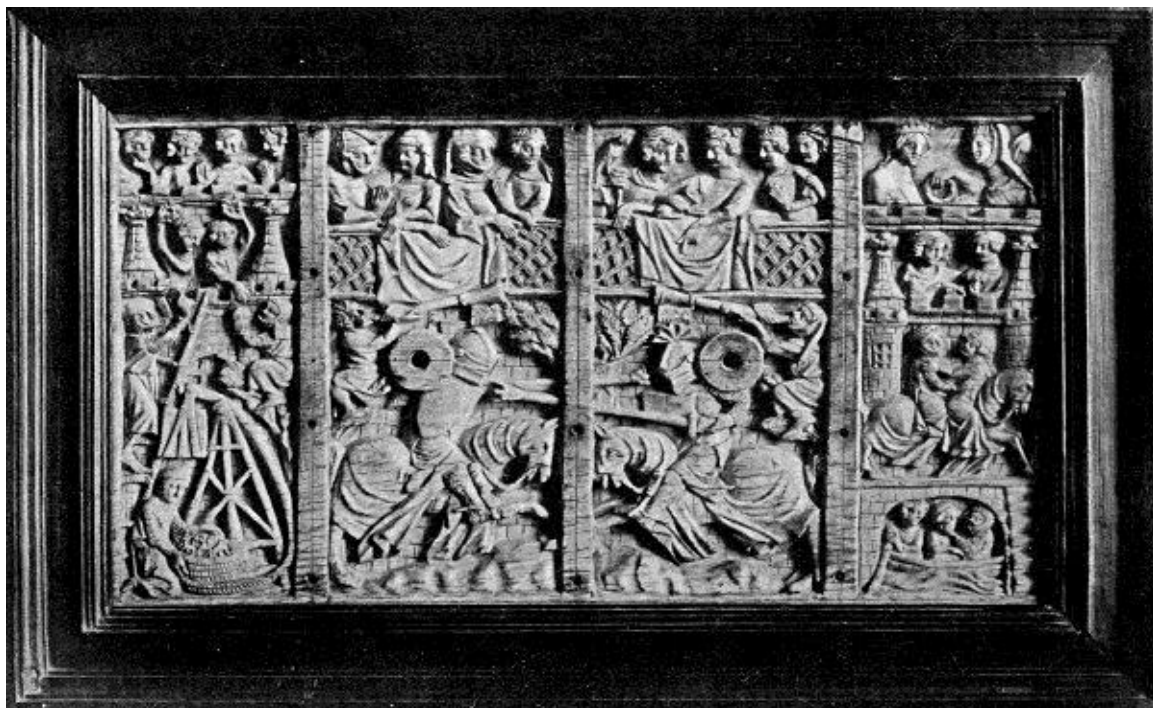
XLIV

ИСПАНСКИЙ СРЕДНЕВЕКОВЫЙ БАКУЛУС

Изображение выполнено из слоновой кости и имеет семнадцать дюймов в высоту. Стил - примитивная готика, еще не освободившаяся от романского и византийского искусства; а выражение лица Мадонны и ее Младенца отличается притягательной нежностью. По прошествии веков на поверхности слоновой кости появилось множество крошечных трещинок, и она приобрела ярко-желтый цвет. Правая рука Пресвятой Девы была отломана где-то до шестнадцатого века и была заменена другой. Мать и Дитя носят серебряно-позолоченные короны, которые, вероятно, были добавлены позже, а волосы, губы и глаза были плохо покрашены или перекрашены в диссонирующий цвет. Четырехстороннее отверстие, глубоко просверленное в слоновой кости, служило для крепления изображения к *перно*, которое выступало из луки седла монарха.

В Испании сохранилось несколько сложных *бакули*, или пасторальных посохов (Фото [xliv.](#)), в том числе один четырнадцатого века из слоновой кости, принадлежавший покойному маркизу Монистролю, на нем вырезано Распятие, а также Богородица, созерцающая Святого Младенца, когда ангелы предлагают Ему чаши. Другой интересный испанский сакулус, хотя и не из слоновой кости, а из меди, украшенный бирюзой и ярко-синей эмалью, принадлежал епископу Мондоньедо Пелайо де Себейра (г.н.э. 1199-1218) и сохранился вместе с позолоченными туфлями этого прелата. В знаменитых процессиях Сантьяго, на которых лично присутствовал Альфонсо Шестой, великолепные *бакули* из слоновой кости несли не только архиепископ (*эбурнея вирга понтификали декоратус*), но даже хористы.

Между одиннадцатым и пятнадцатым веками испанские мастера изготовили изрядное количество шкатулок из слоновой кости, реликвариев, диптихов, триптихов, гребней и других менее важных предметов. Ложка из слоновой кости пятнадцатого века длиной десять дюймов, на ручке которой вырезаны шесть крокодилов, находится в Национальном музее и, возможно, является испанской работой. В той же коллекции находятся один или два диптиха из слоновой кости и листья диптихов, а также деревянная шкатулка (четырнадцатый век) с фигурками из резной слоновой кости, представляющими отрывки из жизни Святого Георгия на корпусе шкатулки и из Ветхого Завета на крышке. Резной храм эпохи Возрождения из того же материала с изображением Богородицы и Младенца в интерьере, вероятно, итальянский.



XLV

“ТУРНИР”

(Резная крышка шкатулки из слоновой кости; 14 век)

В сороковом томе *Испанской Саграды* говорится, что четыре диптиха из слоновой кости (*четверостишия эбурнеоса*) были подарены в 897 году нашей эры собору Луго Альфонсо

Третьим и его королевой Хименой. Другие диптихи из слоновой кости были подарены в 1063 году нашей эры Фердинандом Вторым церкви Святого Исидора в Леоне. Хосе Вилья-Амиль в своем кабинете статуэтки Пресвятой Богородицы из слоновой кости, принадлежащей монахиням Аллариса (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*; nos. 76 и 77), упоминается резная шкатулка из слоновой кости (*capsa eburnea*), изготовленная в 1122 году для собора Сантьяго по приказу архиепископа Гельмиреса; другая, существовавшая в шестнадцатом веке в церкви Санта-Мария в Финистерре; и третья, использовавшаяся в качестве реликвария, которая в 1572 году была открыта монахами Самоса в присутствии Амбросио де Моралеса.

В Средние века в Испании широко использовались переносные алтари (*altares portátiles*), некоторые из которых были сделаны из слоновой кости. Было принято открывать их во время молитвы, и, как правило, они стояли на *креслах* или висели на стене. *Imagen abriente* или “открывающий образ” также был популярен в Испании на протяжении двенадцатого и тринадцатого веков. Как следует из названия, эти изображения открывались в виде триптиха и очень часто использовались в качестве реликвариев. Образцы сохранились во многих частях Европы, но в Испании и Португалии их всего один или два. То, что принадлежит монахиням Аллариса, датируется концом тринадцатого века и было подарком королевы Виоланты. Это фантастически описано Моралесом и точно Вилья-Амилем, но самый причудливый рассказ принадлежит хронисту Якобо де Кастро. Кастро рассказывает нам, что оно имеет “около половины ярда в длину и является одним из самых красивых, когда-либо виденных, поскольку открывается книзу от горловины, открывая на пластинах с полурельефом главные тайны Христа и Богоматери. Преданность ему людей в этом районе превосходит всякое описание, и Бог сотворил множество чудес благодаря его заступничеству”.

Вырезанный из кости триптих четырнадцатого века со сценами из Священного Писания находится в Национальном музее. Он происходит из Арагона и, как говорят, принадлежал Джейму Завоевателю. В Эскориале хранится красивый диптих из слоновой кости (пластина [xlvii](#).) написанный либо на испанском, либо на итальянском — вероятно, на первом. Он имеет ровно фут в высоту и девять дюймов в поперечнике обеих створок и покрыт глубокой резьбой из отрывков из жизни Христа. Стил - поздний романский, переходящий в готический, и указывает на вторую половину тринадцатого века.



ДИПТИХ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ
XLVI
(13 век. El Escorial)

Сноски:

[56] Т.е. Как сигнал к началу занятий спортом. Тот же обычай (за исключением того, что платком машут, а не бросают вниз) соблюдается в этот момент на испанской арене для боя быков.

[57] В этом разрыве надписи Рианьо заявил, что обнаружил начало слова *Сиенса*.

[58] Подробные описания этого ларца можно найти в журнале "Болетин де ла Сосьедад Испании" за июнь 1893 г. за июнь 1893 г. и в "Журнале "Болетин де ла Реальная академия истории", том XX.

[59] Г.Н.Э. 1059.

КЕРАМИКА

ДРЕВНИЙ

Большое количество древней керамики находили и постоянно находят во многих частях Испании. Доисторические чашки, сформованные пальцами, высушенные и затвердевшие на солнце, хранятся в Историческом музее Барселоны. Они были обнаружены в Аргаре. Подобные предметы были извлечены из пещер Сегобрига, Лобрега в Старой Кастилии и Эль-Тесоро в провинции Малага. Те, что были найдены в Сегобриге, разделены Капелле на шесть групп, одна из которых включает сосуд, напоминающий обычный испанский кувшин наших дней.

Вилья-амиль-и-Кастро описал в *Испанском Антигуэдадском музее* найденные в Галисии доисторические изделия, высушенные на солнце, грубо украшенные узорами, нанесенными пальцем. В других случаях была описана двойная спираль с помощью заостренного инструмента вокруг горлышка сосуда. Аналогичные фрагменты были найдены Гонгорой в Андалусии. Кельтская керамика была найдена в 1862 году капитаном Бромом на холме Уиндмилл в Гибралтаре, в 1866 году М. Лартетом в пещерах Торресилья-де-Камерос и Касиано де Прадо в пещере близ Педразы, а также в Наварес-де-Аюсо и в других местах. В центральной Испании сосуды кельтиберской эпохи были найдены в гробницах в Прадене, а куски красной сагунтинской посуды с темно-красным декором - в Отеро-де-Эррерос, недалеко от остатков римской шахты. Лесеа-и-Гарсиа описывает в своей работе о *старых производствах Сеговии* кельтиберскую тарелку из красноватой глины, покрытую черным лаком, которая была выкопана несколько лет назад в саду этого города. Эта пластина, размером не менее четырех футов в диаметре и содержащая две надписи кельтиберскими буквами, а также фигуру воина, вооруженного копьем и тремя дротиками, была передана Хейсу, который написал о ней в *Археологической газете* и признал ее подлинной. Я не видел тарелку, о которой идет речь. Однако я встречал искусно выполненные подделки, также покрытые черным лаком, из примитивной испанской керамики.

В 1899 году М. Бонсор обнаружил в курганах в долине Гвадалквивир большое количество кельтской посуды, которая, как полагают, относится ко временам финикийцев или даже раньше. Эти предметы рельефно орнаментированы сложными узорами, более светлыми, чем поверхность, полученными с использованием глины более светлого цвета. “Поскольку похожая кельтская керамика была найдена в Португалии, понятно, что кельтское влияние, перейдя Пиренеи, достигло юга по западному побережью. Таким образом, будет видно, что задолго до прихода римлян была достигнута относительно высокая степень цивилизации, по крайней мере, на юге Испании”.^[60]

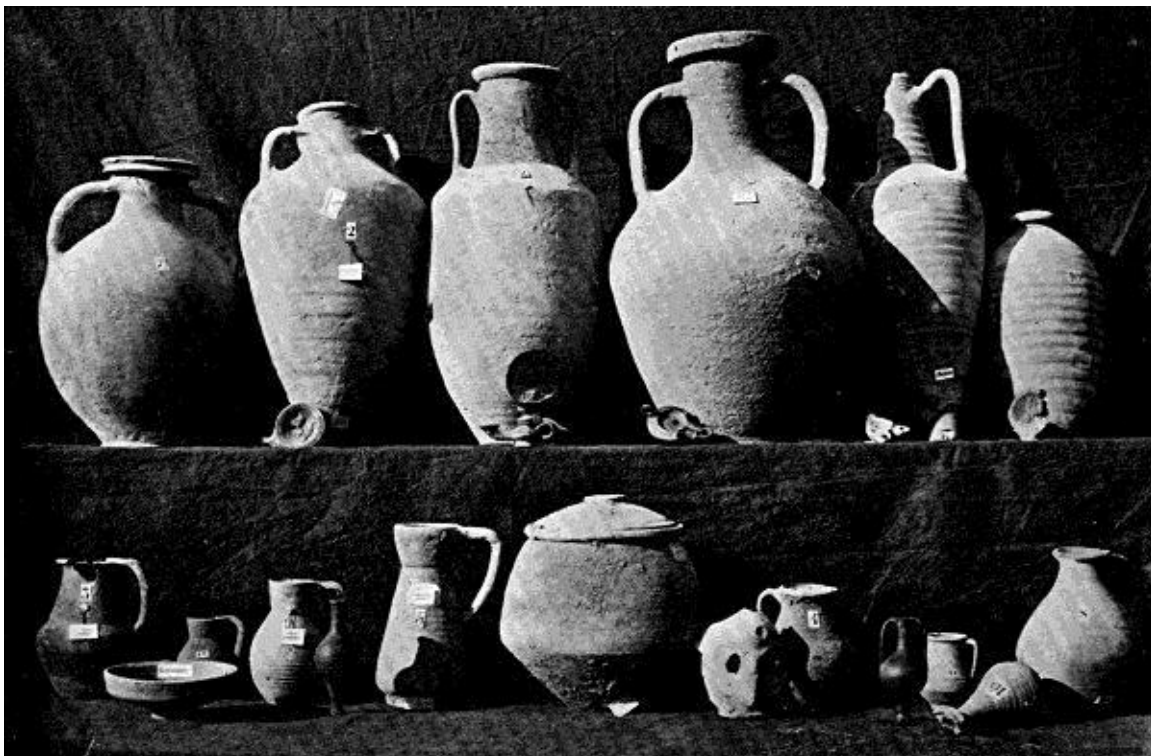
Летом 1905 года два немецких археолога, господина Дж. Шультен и Кенен, получившие разрешение от испанского правительства на исследование территории старой Нумансии, наполнили четыре больших ящика кельтиберской керамикой, которую они извлекли из

руин. Эти случаи были направлены в Геттингенский университет. Однако я понимаю, что они были возвращены или должны быть немедленно возвращены в Испанию.

Задолго до христианской эры греческие колонии существовали на побережье Испании в Родасе, Дении, Эмпориуме (Ампурия), Сагунте (Мурвиедро) и других местах. В этих городах производилась керамика хорошего дизайна и мастерства, оказавшая сильное влияние на местное искусство. Чаши и другие предметы, демонстрирующие такое влияние, были обнаружены М. Бонсором во время его недавних раскопок. Еще одно мощное влияние оказал Рим. Римские гончарные мастерские существовали в пригороде Севильи под названием Триана, а также в провинциях Касерес и Бадахос. Мерида также была важным центром этой индустрии, и не так давно здесь были обнаружены сосуды, которые использовались в священных обрядах, такие как *аквиминарий*, *преферикулум*, *симпулум* и *урнула*. Название "сагунтинская посуда" римляне дали разновидности керамики, которая, по-видимому, производилась вдоль испанского побережья, простирающегося к югу от Сагунта. Фрагменты этой керамики, которая очень похожа на посуду из Ареццо,^[61] найдены на отменях на местах расположения римских городов, особенно Таррагоны. Эти *barros saguntinos*, или (как предпочитает называть их Хюбнер) *barros tarraconenses*, были разделены на четыре класса, а именно: белые, серые, красные (покрытые темно-красным лаком),^[62] и желтые в красную полоску. Эта посуда обычно украшается гирляндами, животными, сценами охоты, божествами, играми или религиозными церемониями, а также почти в каждом случае носит имя или клеймо гончара; например, ALBINVS F ("Albinus fecit") или OF. ALBIN ("officina Albini"). Было обнаружено более двухсот знаков, которые использовались только гончарами Ампурии.

Кажется, нет никаких сомнений в том, что Сагунт и Эмпориум были главными центрами этой промышленности, и, возможно, поскольку эти города были древними греческими поселениями, *баррос сагунтинос* были греческого происхождения. Пелла-и-Форгас, описывая в своей *Истории Ампурдана* прекрасную красную посуду этой местности, говорит, что часть украшений была изготовлена на круге, другие - непосредственно руками гончара, третьи - по форме, в то время как орнамент из пунктирных линий был сделан с помощью колесной *рулетки*.

Среди наиболее распространенных предметов, датируемых этим временем, - амфоры и маленькие глиняные лампы (рис. [xlvi](#)). Эти лампы были обнаружены в большом количестве и, благодаря сухости испанской почвы, прекрасно сохранились. Они размером примерно с ладонь и имеют два отверстия: одно в носике или клюве для удержания фитиля, а другое наверху для заливки масла. Верхняя часть, которая, как правило, слегка вогнутая, часто украшена рельефными изображениями, такими как колесница и ее возница, или эмблемой божества.



XLVII

АМФОРАИЧЕСКИЕ ВАЗЫ И ДРУГАЯ КЕРАМИКА

(Музей Таррагоны)

Типичная амфора представляла собой длинный узкий сосуд (обычно из фаянса; реже из латуни или стекла) с удлиненными ручками по обе стороны от горлышка и сужающийся почти к острию. Он служил для хранения меда, масла или вина, а чтобы удерживать его в вертикальном положении, заостренный нижний конец втыкали в почву или опирали на перфорированную деревянную подставку. Весной 1893 года несколько рыбаков вытащили в своих сетях недалеко от побережья Аликанте три большие неповрежденные амфоры, покрытые толстыми раковинами, и продали их по восемь долларов каждая. Другие прекрасные амфоры, ныне находящиеся в коллекции маркиза Черральбо, были выброшены на берег в Торревьехе, и многие другие находятся в музеях. Известно, что сосуды такого типа изготавливались в Родасе (Rosas) и Сагунте, и их использование продолжалось в Испании до падения второй империи.

ИСПАНО-МОРЕСКАЯ КЕРАМИКА БЕЗ БЛЕСКА

Утверждения святого Исидора, подтвержденные одной или двумя находками на юге Испании, доказывают, что керамика, использовавшаяся вестготами, была в основном римской. Вероятно, в этом, как и во многих других ее видах искусства, мавританское завоевание привело к радикальным и быстрым изменениям. Остатки керамики, датируемые этим периодом, чрезвычайно редки. В провинциальном музее Гранады хранится несколько чаш и тарелок, все более или менее несовершенные, которые эксперты относят примерно к 1000 году. Эти предметы, которые были откопаны в 1878 году на склонах Сьерра-Эльвиры, в нескольких милях от Гранады, окрашены в черный и зеленый цвета на белом или беловатом

фоне. Наиболее важным является блюдо диаметром четырнадцать дюймов, украшенное соколом на спине лошади (Фото [xlvi](#)).^[63] Вся эта керамика демонстрирует двойное влияние Византии и Востока. Среди рисунков на других изделиях - зайцы и олени, окруженные примитивными арабесками. Рианьо отмечает, что “почти невозможно утверждать, была ли эта керамика изготовлена в Испании или импортирована в нее”. Тем не менее, утверждается, что персы поселились в этом регионе в начале мусульманского правления, в то время как эти полуразрушенные образцы древней посуды во многом похожи по цвету и составу на обычные блюда и *barreños*, которые до сих пор производятся по всей провинции Гранада.

Мавританские гончарные мастерские, производящие блестящую или не блестящую посуду, существовали с незапамятных времен в Малаге, Валенсии, Толедо, Калатаюде, Мурвиедро, Мурсии и Барселоне. Другим центром этого ремесла, вероятно, была Гранада; поскольку, хотя она не упоминается в этом смысле ни одним из мавританских авторов, покойный сеньор Контрерас обнаружил здесь остатки двух древних гончарных мастерских, а один из старых входов был известен как Баб Альфаджарин, или “ворота гончаров”.



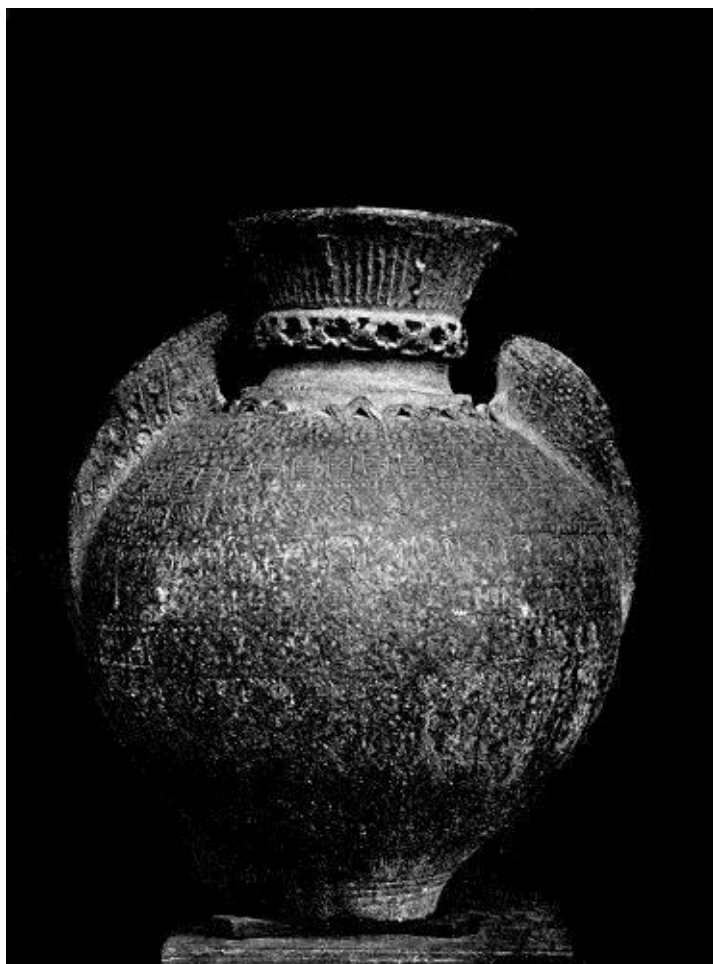
XLVIII
БЛЮДО
(Около 1000 г. н. э. Музей Гранады)

Постановления Гранады содержат положения, которые, очевидно, были скопированы у испанских мавров, касающиеся *альмадраверос* или плиточников, *тинахерос* или изготовителей *тинахаса* и *оллерос* или гончаров в целом. Постановления, касающиеся плиточников, датированы между 1528 и 1540 годами. Ограничения, наложенные на этих мастеров, были утомительными, глупыми и ненужными. На всех кирпичах и черепице в трех

местах должен был быть нанесен герб города, и их разрешалось изготавливать только в период с первого апреля по тридцать первое октября каждого года, “поскольку то, что изготавливается в другое время года, не является хорошим или совершенным из-за дождя, холода и изморози”.

В другом Постановлении, иллюстрирующем беззаконие, царившее в Гранаде во времена, последовавшие за Реконкистом, содержится жалоба на то, что “многие люди, в том числе чернорабочие и подсобные рабочие, выходят на дороги и используют силу, отбирая черепицу и кирпичи у тех, кто их перевозит, и несут их в свои дома или на работу, за выполнение которой им платят”.

Живописным, хотя дешевым и непривлекательным сосудом сугубо восточного характера, изготовленным в основном испанскими маврами, является терракотовая *тинаджа*, или гигантский кувшин для хранения вина, или оливкового масла, или зерна (Тарелка [xlix](#)). Использование этих сосудов распространилось по всему полуострову и не ослабевает по сей день. Главными центрами изготовления *тинахи* были Толедо, Севилья и Гранада. Постановления последнего города воплощают мавританские правила, относящиеся к этой отрасли гончарного дела. Эти законы, возрожденные в 1526 году, предусматривают, что все *тинаджи* должны содержать два вида земли, одну красную, другую белую, тщательно растертую в корыте с водой. Прежде чем гончар вынет глину из желоба, он должен позвонить городскому надзирателю или *ведору*, чтобы проверить качество и замешивание массы. Вынимаемый из духовки сосуд должен быть белого цвета; в противном случае, даже если на нем нет изъянов, инспектор разобьет его. Горшечнику запрещается покрывать свои *тинаджи* глазурью, состоящей из яиц, крови, мела и других странных ингредиентов; он также не может обжигать глазурь факелами, “потому что запах дыма прилипает к *тинадже*, а вино или настойка, настоянные в ней, приобретают ее аромат и остаются в сосуде навсегда”.



XLIX ИСПАНО-МОРСКАЯ *ТИНАХА*

Несомненно, из-за их простого домашнего назначения и незначительной рыночной стоимости, ранние *тинаджи* встречаются не часто. Прекрасный образец в отличной сохранности находится в Южном Кенсингтоне, и Рианьо описывает его как “винный кувшин в форме амфоры, украшенный вырезанным узором из виноградных листьев и тисненым подгузником с готическим рисунком”. За последние годы в Севилье было обнаружено несколько хороших *тинаджей*. Гестозо упоминает шесть, пять из которых глазированы. Первый из них был найден в 1893 году и имеет ярко-зеленую глазурь на красноватом грунте. Отсутствуют обе ручки и почти все горлышко. Украшение состоит из различных полос или *фахас* вокруг корпуса банки, ряда арок, еще одной из листьев и центральной полосы из звезд, трех глубоких, сильно отпечатанных по форме. На каждой девятой арке выгравированы символические руки, подобные тем, что мы видим на Воротах Правосудия в Альгамбре.

Вторая *тинаджа* похожа на только что упомянутую, за исключением того, что у нее есть шея. Он был обнаружен в 1895 году и сейчас находится в музее Севильи.

Третья *тинаджа* также находится в этом музее и была обнаружена в 1901 году. Он находится в очень плохом состоянии, и Гестозо считает, что изначально он был покрыт глазурью медового цвета.

Четвертая *тинаджа* была найдена в канализации в том же году, что и предыдущая, и на ней куфическими буквами начертаны слова, в том числе *Благословение* и *Счастье*. Гестозо не может решить, было ли это судно изготовлено в Севилье или где-то еще.

Пятая *тинаха* находится в коллекции дон Хосе Морона и представляет больший интерес, чем другие, как потому, что находится в отличном состоянии, так и потому, что украшение полностью выполнено в испано-христианском стиле, без малейших следов сарацинского орнамента. Небольшие щиты в готическом стиле окружают корпус этого судна, на котором выгравированы гранаты, а также гербы Понсе де Леон и других семей. Между каждой парой щитов находится медальон овальной формы с человеческими фигурами.

Шестая *тинаджа* неглазурованная. Он был найден в июне 1893 года и украшен повторениями слов *Процветание* и *Благословение*, а также серией оленей и других животных в процессе бега; некоторые из них с птицами на спине. Эти узоры очень необычны, и Гестозо не видел других *тинаджей*, происходящих из этого региона и украшенных подобным образом.

Тинахас до сих пор производится в больших количествах в Тобосо, Лусене, Кольменар-де-Ореха и других испанских городах и деревнях.

Другими крупными предметами сугубо восточного характера были фаянсовые изделия из глазурованной *парчи* или краев колодцев, которые, как и *тинахи*, в основном производились в Севилье и Толедо. Образцы этой *парчи* находятся в музеях Толедо и Кордовы. Рианьо описывает один из них, который находится в Южном Кенсингтоне. “Его купили в Толедо за три гинеи в лавке сапожника. Он сделан из глазурованной белой и зеленой фаянсовой посуды, по всей окружности украшенной горельефными куфическими иероглифами, которые, по-видимому, относятся к четырнадцатому веку. Надпись, которая повторяется, несовершенна, и все, что я могу расшифровать, - это слова ‘сила, превосходство и мир’”.

Гестозо описывает две *парчи* и фрагменты третьей. Все эти предметы были найдены в Севилье. Два, которые остались целыми или почти таковыми, имеют цилиндрическую форму и изготовлены из белой посуды. Один из них украшен простыми листьями и, кажется, был покрыт зеленой глазурью. Другой, который был обнаружен в 1894 году, окружен тройной полосой надписи африканскими иероглифами, которые невозможно разобрать.

Гестозо также описывает некоторые интересные купели для крещения, класс предметов, которые, по его словам, были самыми важными из всех, производившихся в гончарных мастерских Трианы, как из-за их больших размеров, так и из-за сложной орнаментации. Он утверждает, что для украшения этих шрифтов использовались три метода. Первый заключался в прикреплении к их поверхности небольших формованных пластинок с изображением святого, цветов, монограмм или других элементов. По второму методу украшение лепилось непосредственно на купели, в то время как третий метод заключался в сочетании двух других.

Великолепные образцы этих испанских шрифтов хранятся в различных церквях Андалусии и в частных коллекциях. Один из лучших находится в приходской церкви Нуэстра-Сеньора-де-ла Консепсьон в Лагуне, Тенерифе. Гестозо предполагает, что эта *пила* из Лагуны была изготовлена в Севилье и отправлена на Канарские острова в 1479 году, когда Фердинанд и Изабелла издали приказ о завершении строительства монастырей на этих островах.

Пилы также производились в Толедо, хотя Гестозо говорит, что качество изготовления тех, что производились в Севилье, было во всех отношениях выше. Тем не менее, он нашел имя создателя только на одном шрифте, который начертан именем Хуана Санчеса Вачеро и сейчас хранится в церкви Сан-Педро в Кармоне. Еще одна замечательная *пила* находится в больнице Сан-Лазаро в Севилье.

Со временем испанская церковь запретила использовать *пилы*, сделанные из глазурованной фаянсовой посуды, и приказала заменить их купелями из камня или мрамора. Одно из этих распоряжений, включенное в *Синодальные конституции* епископства Малаги и датированное 1671 годом, цитируется Гестозо. Он предписывает, что *пила* должна быть каменной, а не глиняной, и что если что-либо из этого последнего сорта останется, они должны быть “съедены” (*m.e.* уничтожены) в течение двух месяцев.

Возвращаясь к постановлениям Гранады, те, которые касаются гончаров или *оллерос*, обычно датируются 1530 годом и сообщают нам о цене глазурованных и неглазурованных изделий общего пользования, таких как *оллас* или горшки (с глазурью и без), *касуэлы* или глиняные сосуды для приготовления мяса, тарелки разных цветов и размеров, *jarros* (кувшины), *alcuzas* (флаконы), *cantaros castellanos* (кастильские кувшины для воды), *cantaros мориско* (мавританские кувшины для воды^[64]), *мортерос* (ступки), *лебрильо* (глиняные кадки), *кандилес* (лампы с зеленой, белой или желтой глазурью), *орзас* (желатиновые горшки), *ботихас* (кувшины с узким горлышком) и *сальсерас* (блюдца).

Форма и окраска многих из этих обычных изделий сохранились до наших дней, особенно в Андалусии. Я привожу фотографию некоторых (Табличка 1.), на которой безошибочно чувствуется влияние Востока. Меньшая из двух неглазурованных банок используется для переноски и охлаждения воды и производится в Лохе. Другая, которая часто используется для хранения меда, родом из Гвадалахары. Сферический сосуд - это своего рода бутылка для *aguardiente*. Он покрыт ярко-зеленой глазурью и производится в разных частях Андалусии, как и *калабасы* в форме тыквы, которые покрыты желтой глазурью. Самый маленький сосуд, или тот, который имеет воронкообразную форму с выпуклым горлышком, покрыт крупной металлической глазурью белого и синего цветов, произведенной в Гранаде.



L
ГРУБАЯ ИСПАНСКАЯ КЕРАМИКА
(современная)

Таково и влияние испанских мавров, тесно связывающее настоящее с прошлым и передающееся от древних ремесленников современникам и от мусульман испанцам-христианам, поддерживаемое и сохраняемое живым не только городскими постановлениями, которые я процитировал, но и более оккультной, но не менее постоянной и убедительной силой местной и незаписанной традиции. В историческом квартале Гранады, который называется Альбайсин, до наших дней сохранилось несколько *альфарерии* (Фото [lxix](#)). Здесь, на гончарном круге или расставленном по его двору, все еще можно увидеть красную гранадскую землю, которая, как полагают, послужила вдохновением для вазы Альгамбра, которую сегодня используют для изготовления обычной посуды, которая, несмотря на это, обладает тонким, непривычным очарованием. И ближе к заходу солнца, когда мастер возвращается в дом ужинать, а его рабочие расходятся по домам, когда последние отблески красного света окрашивают древнюю городскую стену, пока она тоже не становится похожей на гигантский памятник гончарного искусства старой Гранады, это странное ощущение — бродить по этим заброшенным дворам, среди рядов румяной гранадинской посуды, пробуждающей яркие воспоминания об исчезнувших мусульманах Испании и возвращающей нам того одухотворенного старого поэта Востока, который также воспевал гончарное дело:

Послушай еще раз. Однажды вечером, при закрытии

О Рамазане, прежде чем взошла лучшая Луна,

В той старой Гончарной Лавке я стоял один

С заполнением глины круглыми рядами.

И, как ни странно, среди этой Земляной Массы

Некоторые могли сформулировать, а другие нет:

И вдруг еще один нетерпеливый крикнул:

- Кто *такой* Горшечник, скажите на милость, и кто этот Горшок?

Затем сказал другой: "Конечно, не напрасно"

Моей субстанцией с обычной Земли был таен,

Тот , кто искусно придал мне Форму

Должен снова вернуть меня на обычную Землю".

МОЗАИКА И ИЗРАЗЦЫ

Искусство раскрашивания и глазурования фаянсовой посуды практиковалось различными народами древнего восточного мира и со временем перешло через Египет в Финикию, Грецию и Рим, а еще позже - к мусульманским народам северо-западной Африки.

Глазурованная фаянсовая посуда, возможно, производилась в Римской Испании, хотя обнаруженные образцы ее уникальны и, действительно, их значительно мало. Их цвет обычно зеленый или светло-желтый. Гестозо особо упоминает небольшой кувшин, ныне хранящийся в музее Севильи, описывая его как “обычной формы, но искусно сделанный”. Однако он признает, что ни на одном из разбитых вестготских сосудов (скопированных, как сообщает нам святой Исидор, с римско-испанской керамики), которые были найдены несколько лет назад среди руин Италики, нет следов глазури. Таким образом, до сих пор не решено, научились ли испанские гончары покрывать глазурью, или это развитие их ремесла осталось знакомым испанцам того периода только по привезенным предметам.

Как и в случае с глазурованной фаянсовой посудой, происхождение мозаики следует искать на Востоке. Греция, которая, несомненно, позаимствовала его у Египта, передала его Риму по крайней мере за два столетия до христианской эры, и с этого времени римляне свободно использовали его в украшении своих зданий. Греческая мозаика была составлена исключительно из камня. Римляне изменили это употребление, введя миниатюрные кубики из глины, раскрашенные и обожженные, как фарфор; а позже, в царствование Клавдия, раскрасили эти кубики в различные цвета.

Римские мозаичные работы (обычно в мозаичном стиле, а не в *opus sectile*) были обнаружены во многих частях полуострова. Таковы две “мозаики муз”, обнаруженные в Италике 12 декабря 1799 г. и 12 июня 1839 г.;^[65] другие мозаики, числом около тридцати, время от времени обнаруживаются среди тех же руин; еще одна, обнаруженная на Майорке в 1833 году; мозаика с улицы Батиталес в Луго (римский *Лукус Августу*), обнаруженная в 1842 году; мозаики из Паленсии, Хероны, Мерида, Миллы, дель Рио (недалеко от Леона), Рильвес (недалеко от Толедо), Дуратон, Агилафуэнте и Парадинас (недалеко от Сеговии), а также Карабанчель, в трех милях от Мадрида. Считается, что мозаика, найденная в Луго, была частью храма, посвященного Диане. Украшение частично геометрическое и состоит из головы человека между двумя дельфинами, а вдоль границы плавают другие рыбы. Лаборд описывает другую мозаику, которая существовала в начале девятнадцатого века в зале архиепископского дворца в Валенсии. “Покрытие этого зала требует особого внимания; оно образовано из старинных плит, обнаруженных в феврале 1777 года в трехстах шагах к северо-востоку от города Пуч, между Валенсией и Мурвиетро; некоторые из них были целыми, другие представляли собой лишь фрагменты. Они были аккуратно отделены и разложены на полу этого зала, где бережно хранятся. Это различные мозаики, образованные маленькими камушками диаметром в три или четыре ряда, причудливо обработанными. Они распределены по семи квадратам, в каждом из которых нарисованы медальоны и рисунки дайверов: их отделения синего цвета на белом фоне. На одной из этих площадей мы видим имитацию мостовой Вакха, обнаруженную в Мурвиетро, от которой сохранилось лишь очень мало следов; она была скопирована в альбоме для рисования, который сохранил священник этого города; она выполнена с таким искусством и точностью, что нельзя

заметить никакой разницы между этой современной работой и работой римлян. На другом мы видим Нептуна, сидящего в повозке, в одной руке держащего хлыст, а в другой трезубец и поводья лошадей, которыми запряжена его повозка: кажется, что они скачут галопом”.

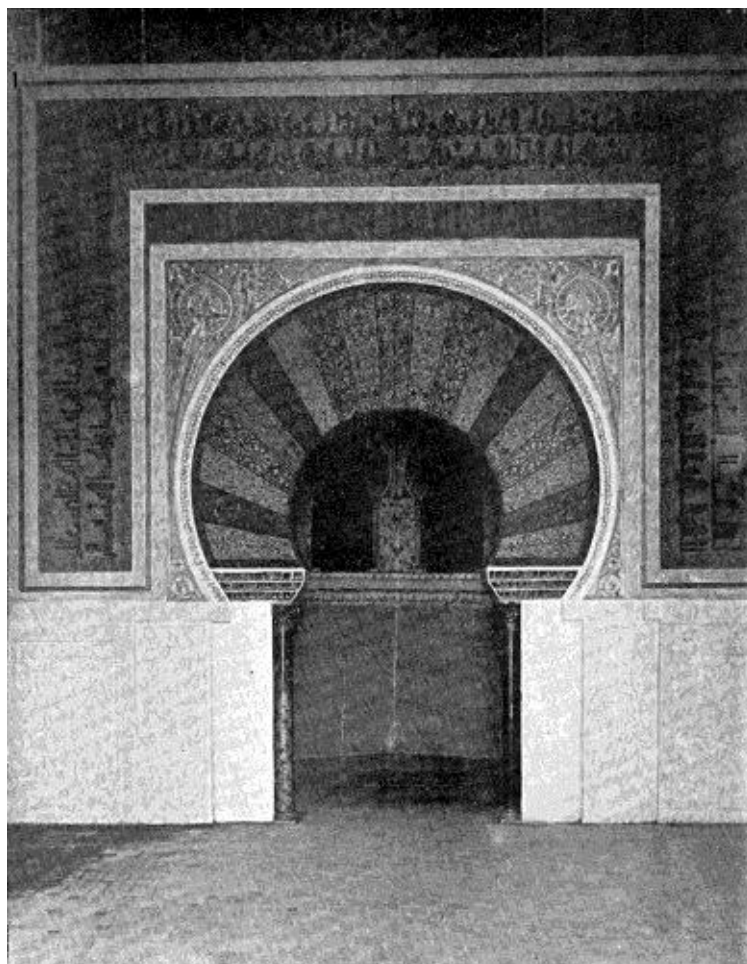
“В том же зале также видны другие тротуары, от которых сохранились лишь фрагменты. Некоторые служат бордюрами и украшениями предыдущих тротуаров. На них изображены тигр, рыбы, птицы, дома, цветы и гирлянды, хорошо выполненные. Особенно пять наклеены на дерево и заперты в шкафу; на них изображены птицы, фрукты и цветы разных цветов, исполнение которых очень любопытно; они, пожалуй, самые ценные из всего”.

Тот же автор говорит в другом месте: “При раскопках дороги из Валенсии в Мурвиетро в 1755 году на въезде в последний город была обнаружена мозаичная мостовая; она была целой и такой красоты, что ее сочли достойной сохранения. Фердинанд Шестой приказал окружить его стенами; но намерения короля не были должным образом выполнены; воротам позволили остаться открытыми, и все они унесли какую-то часть мостовой, которая, следовательно, вскоре была разграблена; она была прямоугольной и имела размеры двадцать четыре фута на четырнадцать. Некоторые его фрагменты до сих пор хранятся в нескольких домах в Мурвиетро. Священник из этого города, дон Диего Пуч, антиквар, сделал его рисунок, который он впоследствии нарисовал в Валенсии на изготовленных там плитках, и вымостил ими помещение своего дома. Она также была скопирована с величайшей точностью, с использованием совершенно одинаковых маленьких камешков, в помещении библиотеки, принадлежащей архиепископскому дворцу, как мы уже говорили”.

Суинберн также упоминает мозаичный тротуар, который он видел в Барселоне, на месте того, что, по его мнению, было храмом Нептуна. На нем были изображены “две большие зеленые фигуры тритонов, держащих в каждой руке по раковине; между ними морской конек, а по бокам змея и дельфин”.

В октябре 1901 года в Италике была обнаружена очень важная и красивая мозаика. Она известна как “мозаика Вакха”, поклонение этому божееству, по словам сеньора Кинтеро, вероятно, было распространено в Андалусии из-за обилия виноградных лоз. Эта мозаика была найдена на глубине шести футов шести дюймов под поверхностью почвы и имеет площадь двадцать один квадратный фут. Считается, что из него был сделан настил римской столовой.

Мозаика в манере греков и римлян, по-видимому, исчезла в Испании вместе с вестготами. О том, что это было известно им, говорит нам святой Исидор: “Павимента происхождения из греческого жилища искусных живописцев, *litostrata parvulis crustis ac tessellis tinctis* в различных цветах”.^[66]



ДВЕРЬ МИХРАБА

(Показывает мозаичную работу. Кафедральный собор Кордовы)

Невозможно с какой-либо уверенностью утверждать, что глазурованная фаянсовая посуда, будь то в виде плиток или других предметов, производилась испанскими маврами во времена Кордовского халифата или в период правления королей Таифы. Никаких следов этого не было обнаружено среди скудных руин Медины Аз-захара^[67] и Аз-захиры — древних дворцов Кордовы - или в великолепной мечети. Однако мы знаем, что ближе к седьмому веку арабы позаимствовали у Византии мозаичные изделия, известные как *псефосис фсефиса*, и это или что-то подобное использовалось, хотя, вероятно, в небольшой степени, среди мусульман Испанского халифата. Хотя ближе к середине XIII века историк Абен-Саид, уроженец Гранады, записал, что в Аль-Андалусе “изготавливается нечто вроде *мофассаса*, который на Востоке называется *альфосейфеса*”, остатки этого сложного изделия сохранились сегодня только в Кордове, где еще можно увидеть заплатки, украшающие купол *мирхаба* на обширной *площади альджама* (Табличка [ли.](#)). Утверждается, что мозаика, о которой идет речь, была подарком византийского императора султану Аль-Хакему и была установлена искусным мастером, греком, который, как и само подношение, прибыл из Константинополя.

Во время его пребывания в Кордове этому греку помогали некоторые из рабов султана, которые таким образом овладели секретами этого ремесла и впоследствии практиковали его.^[68]

Однако Родриго Амадор де лос Риос утверждает, что это украшение ни в коем случае не является настоящей мозаикой, а просто росписью темперой, выполненной на стене и покрытой стеклянными кубиками. Во всяком случае, ни в одной части полуострова не было обнаружено других образцов подобной работы.

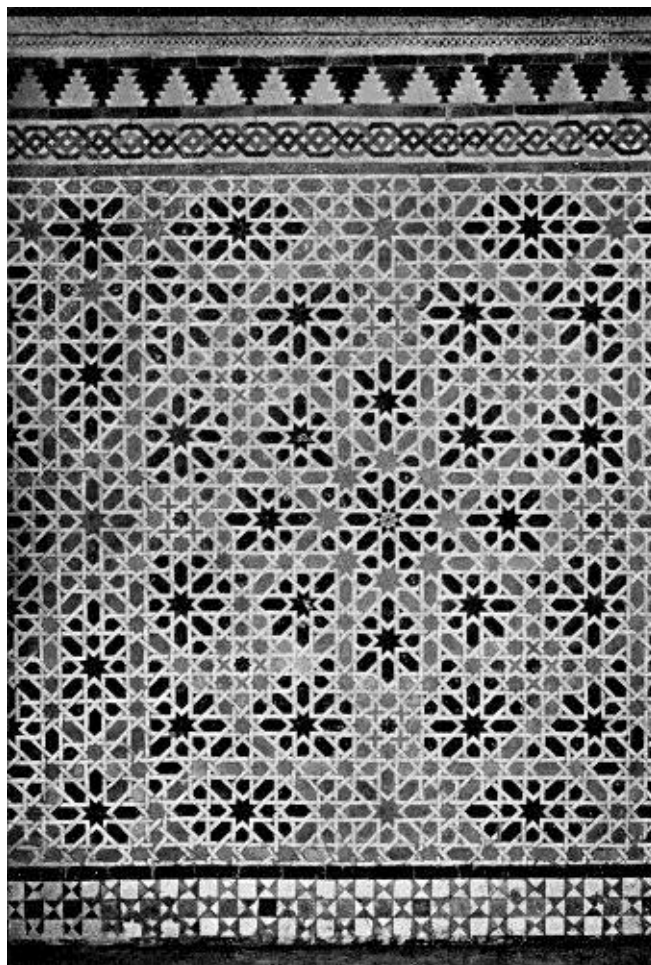
Ко времени вторжения альмохадов или вскоре после него, то есть ближе к двенадцатому веку, испанские мавры познакомились с глазурованной фаянсовой посудой. Действительно, некоторые авторитетные источники полагают, что альмохады действительно ввели его. Гестозо, напротив, предполагает, что Испания, возможно, передала его в Африку. Как бы то ни было, альмохады использовали его в основном в украшении своих домов и общественных зданий в Андалусии; сначала в виде *алисерес* или полос, составленных из небольших кусочков, бегущих по комнате, а впоследствии в более эффективной и полезной форме *азулехо* собственно. Испанские мавры использовали слово *almofassass* для обозначения как *алисерес*, так и *азулехос*. Тем не менее, эти двое не были идентичны, хотя Рианьо считает их таковыми. Он говорит: “Самые ранние плитки или *азулехо*, сделанные в Испании, состоят из маленьких кусочков, врезанных в стену и образующих геометрические узоры”. На самом деле это были *алисеры*. Дать определение *азулехоне* так-то просто. Мы читаем в Абен-Саиде, цитируемом Аль-Маккари: “Есть еще один вид работ, используемых для мощения домов. Он называется *аззулечи* и напоминает *мофассас*. У него чудесная окраска, и он заменяет цветной мрамор, которым жители Востока украшают свои покои”.

Это определение не совсем ясно. Определения христиан-испанских авторов не более удовлетворительны. Коваррубиас называет эти предметы “маленькими кирпичиками квадратной и других форм, используемыми для облицовки помещений в особняках богачей или на садовых дорожках”. Небрия называет их *tessela pavimenticia*, добавляя, что они носят название *azulejos*, потому что самые ранние из них были синего цвета — утверждение, которое Дози подтверждает, приводя в пример персидско-арабское *zaward* или “голубой камень”.

Гестозо решает этот вопрос в достаточной степени для нашей цели, показывая, что термин *azulejo* обычно применяется к квадратным плиткам довольно большого размера, длина сторон которых варьируется от одиннадцати до восемнадцати сантиметров, *aliceres* - это, собственно, полоски или кусочки меньшего размера (технически известные как *cintas* или *verduguillos*), используемые в обрамлении или фризе. Другие декоративные элементы небольших размеров, изобретенные в пятнадцатом веке, назывались *olambres* или *olambrillas*, и служили для придания разнообразия красной или желтой кирпичной кладке тротуара или пола.

Таким образом, производство *азулехо* в Испании можно проследить еще в двенадцатом веке. Безусловно, самым важным центром ремесла была Севилья. Здесь с двенадцатого по

четырнадцатый век изготавливалась глазурованная декоративная плитка, которая состояла из маленьких кусочков монохромной фаянсовой посуды — черной, белой, зеленой, синей или желтой, - вырезанных один за другим и сложенных вместе на манер настоящей мозаики. Этот процесс, говорит Гестозо, был длительным, трудным и дорогостоящим. В четырнадцатом и пятнадцатом веках одна и та же мозаика часто имела форму ряда узких белых полос, похожих на ленты, с цветными промежутками. Образцы этой “ленточной плитки” существуют и по сей день во внутреннем дворике Дончеллас в Алькасаре (Тарелка [lii](#)). Ближе к шестнадцатому веку севильские гончары открыли более простой способ изготовления эффектных и художественных *азулехо*, который они называли процессом *куэрда сека*. Этот новый метод заключался в прижатии деревянной или металлической формы к необожженной плитке таким образом, чтобы контуры рисунка оставались слегка рельефными. Затем этот контур был смазан смесью марганца и жира, которая при выпечке получается почти черной. Затем основная часть рисунка была заполнена различными цветами, которые полностью разделялись жирной линией, и, подготовленная таким образом, плитка была получена постоянной путем обжига.



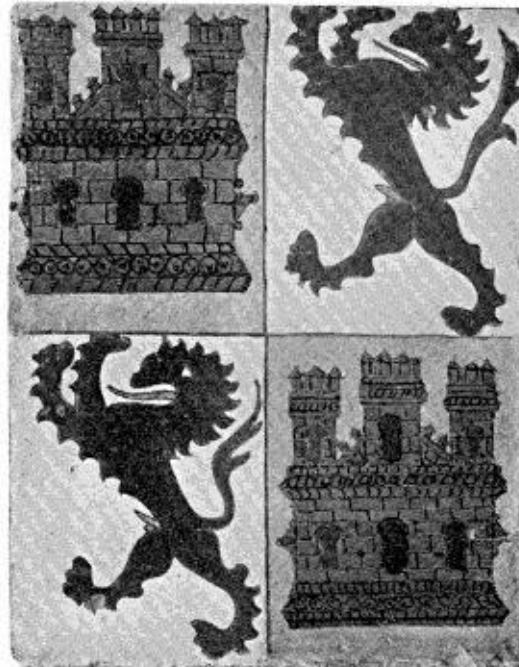
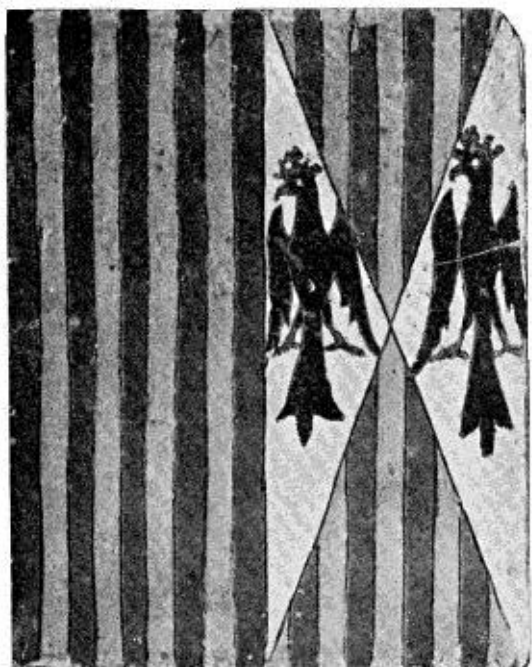
**БОЛЬШАЯ
МОЗАИКА ВНУТРЕННЕГО ДВОРИКА ЛАС ДОНЧЕЛЛАС
(Севильский Алькасар)**

Этот процесс, при котором узоры почти всегда геометрические, оставался широко используемым примерно до 1550 года, когда его начали вытеснять два других, известных соответственно как процессы “куэнка” и “Пизано”.

Плитка *siensa* была простой и производила превосходный эффект. Узор, отштампованный по металлической форме, сохранился в виде барельефа - характеристики, из—за которой эти предметы стали также известны как *azulejos* “*рельефные*”. Таким образом, выступающий край каждого углубления, выбитого в плитке, образовывал своего рода естественный барьер, который не позволял нанесенному там цвету смешиваться с соседними. Будучи большего размера и соединенные парами, образуя между собой единый мотив (*ладрильо пор табла*), эти *азулехо* часто использовались для украшения крыш и потолков.

Плитки, носящие имя их изобретателя, итальянца Франческо Никулозо Пизано, который много лет жил и работал в Севилье, датируются примерно тем же временем, что и “куэнка” *азулехос*. В случае плитки *Pisano* нет вмятин, вызванных отпечатком формы, поверхность просто покрыта монохромной глазурью, раскрашена и обожжена, таким образом, украшение

остается ровным по всей поверхности. Обычно основа белая или желтая, с оттенком синего, или черного, или темно-фиолетового цвета рисунка. Этот процесс, который позволял создавать самые сложные и эффектные орнаменты, оставался в моде до восемнадцатого века, и практиковался не только самим Пизано, но и длинной чередой его учеников, последователей и подражателей.



III

АНДАЛУЗСКАЯ ПОСУДА БЕЗ БЛЕСКА (1480-1495 гг. н. э. Коллекция Osmá)

Таковы были процессы, использовавшиеся у *асулехо*-мастеров старой Севильи. Образцы их мастерства, которые до сих пор сохранились и иллюстрируют различные стили и эпохи, можно перечислить следующим образом: —

(1) Мозаичная плитка, подобная той, что появилась в Севилье во времена нашествия Альмохадов. Фрагмент такого рода работ является частью коллекции сеньора Осмы и находится в церкви Сан-Андрес. Плитки и более мелкие фрагменты мозаики, окрашенные в малахитово-зеленый и белый цвета, также были найдены в 1899 и 1900 годах на верхних стенах знаменитой Торре дель Оро, или “Золотой башни”, возведенной в 1220 году и, как считается, получившей свое почетное название из-за блеска солнца на ее *азулехо*. Другой фрагмент примитивной мозаики, размером чуть меньше квадратного ярда и содержащий геометрические элементы в форме звезды, был найден в 1890 году под полом собора; в то время как мозаики более поздней эпохи, включая более сложные узоры *ласерия*, напоминающие ленты, сохранились во внутреннем двореке лас Дончеллас в Алькасаре, в Каса-де-Олеа и в приходских церквях Сан-Эстебан, Сан-Хиль и Омниум Санкторум.

(2) Несколько лет назад в церквях Сан-Андрес и Санта-Марина, а также в Клаустро-дель-Лагарто кафедрального собора была обнаружена небольшая группа любопытных плиток,

которые, как считается, относятся ко времени правления Педро Первого. Изделия из Сан-Андреса сделаны из белого фаянса, покрытого глазурью того же цвета и оттиснутого по форме с довольно рельефными фигурами двух волков (см. Накладку к этой главе). На телах этих волков есть следы малахитово-зеленой глазури. Азулехо церкви Санта-Марина, также обнаруженные недавно, рассмотрены сеньором Осмой в его брошюре *"Азулехо севильянос дель сизло хiii"* (Мадрид, 1902). Они имеют размер около трех с половиной квадратных дюймов и украшены изображениями замка и орла, оттиснутыми по диагонали плитки, показывая, что она была прикреплена к стене ромбовидным способом. Поверхность плиток покрыта тем, что компания Osma называет "полупрозрачной глазурью карамельного цвета, характерной для гончарного дела мавританской Испании".^[69] На этом основании выбито украшение — орлы черновато-фиолетового цвета из обожженного марганца, замки без дополнительной окраски, так что их можно отличить только по их контуру от желтоватой поверхности плитки.

The Азулехо из Клаустро дель Лагарто кафедрального собора насчитывается три, они были найдены в 1888 году. На двух из них изображен замок с одной башней, изображенный внутри щита, а на третьем - греческий крест. Компания Osma считает их единственными существующими на данный момент изразцами, которые датируются последней третью тринадцатого века. Фактически, он помещает их изготовление между 1252 и 1269 годами.



ПЛИТКА
CUENCAКУЭНКА
(севильский Алькасар)

(3) *Плитки Куэрда сека*. Красивые *зокалосы* или дадо из этих плиток находятся в Каса-делос Пинелос и в часовнях дворцов герцогов Альба и Мединасели. Гестозо относит их к концу пятнадцатого или началу шестнадцатого века. Отдельные изразцы *куэрда сека* хранятся в муниципальном музее археологии, в то время как прекрасная пара (Пластина [liii](#).) из этого класса *азулехо* принадлежит сеньору Осме, который считает, что они были изготовлены между 1480 и 1495 годами. Таким образом, они ровесники не менее интересного блюда времен Фердинанда и Изабеллы, репродукция которого приведена на странице 190.

(4) *Плитка Куэнка*. Многие из них, датируемые шестнадцатым и семнадцатым веками, до сих пор можно увидеть во многих частях Севильи; например, в ее церквях или монастырях, в ее великолепном Алькасаре или в особняках ее старой знати. Вероятно, самыми замечательными из всех являются те, что находятся в садах Алькасара и обрамляют стены Павильона Карла Пятого. Орнаменты на этих многоцветных *азулехо* (16 век; Табличка [liv](#).) очень многочисленны, включая людей и животных, кентавров и других монстров, Геркулесовы столбы и имитации сложных тканей для одежды.

(5) Изразцы *Пизано*. Хотя были раскопаны некоторые факты, касающиеся итальянца Франческо Никулозо Пизано, мы не знаем точно, в каком году он приехал в Севилью и в каком году умер. Давилье считал вполне вероятным, что он учился в Фаэнце или в Каффаджоло. Во всяком случае, именно Пизано широко включил искусство севильских гончаров в русло Возрождения.^[70] Я уже говорил, что плитки, на которых написано его имя, нанесены белой или желтой краской. Следовательно, их поверхность ровная, без гребней и впадин, характерных для *методов куэнка и куэрда сека*, которые используют в технологии. Мы находим *плитки Пизано*, нанесенные на различные объекты, такие как гробницы, алтари, фризy и архивольты. Этот художник, говорит Гестозо, также ввел использование двух новых цветов — фиолетового и розового. Несколько его лучших работ сохранились в целостности и сохранности, в том числе "Вход в церковь монастыря Санта-Паула" (в создании которого ему помогал испанский мастер Педро Миллан) и "алтарь католических монархов" в Алькасаре. Оба этих шедевра были выполнены в 1504 году и имеют подпись Пизано. Дверной проем Санта-Паулы описывается Гестозо как состоящий из единого массива каменной кладки, отличного от самого здания, хотя и опирающегося на него, и сложенный из кирпичей одинакового размера, которые своей совершенной симметрией показывают нам, насколько искусными были каменщики того времени, для которых мавританское мастерство все еще было живой силой. Дверной проем образован серией концентрических готических арок, опирающихся на тонкие колонны. Пространство, которое образует внешний архивольт, наиболее примечательно. На площадке из *азулехо*, повторяющей цвет кирпичной кладки, мы видим ряд изысканных узоров в виде тарелок, выкрашенных в белый и голубой цвета с редкими штрихами других цветов. Среди украшений - химеры, военные трофеи, спирали, венки, парapedы, антилопы, маски и другие, характерные для флорентийского Возрождения. На этом основании, окруженные круглыми гирляндами с высоким рельефом, состоящими из полихромных фруктов и цветов, расположены семь медальонов с фигурами святых мужского и женского пола, за исключением того, что находится на замковом камне и символизирует рождение Христа. В этом медальоне фигурки нанесены белой эмалью на кобальтово-синем фоне, напоминая, как и гирлянды, работу

знаменитого делла Роббиа.^[71] На остальных медальонах фигуры покрыты глазурью ярких цветов. На трех медальонах слева, начиная с самого нижнего, мы видим на первом Святую Елену; на втором - двух святых в монашеских одеждах; и на третьем - святых Петра и святого Павла. На медальонах с другой стороны изображены другие святые, переодетые монахом: Сан-Косме, Сан-Дамиан и Сан-Рок. Пространства по обе стороны архивольта покрыты плиткой, изображающей пейзаж. В каждом из верхних углов изображен ангел, держащий большую табличку с надписью IHS, выполненной готическим орнаментом на черном фоне. Эти буквы, а также ангелы и рамки табличек покрыты золотой эмалью. Под каждой табличкой изображен ангел, стоящий с распростертыми крыльями на подставке из блестящей фаянсовой посуды и держащий раскрытую книгу. Кирпичная кладка двери закрыта простым самозванцем, поддерживающим небольшую зубчатую стену, покрытую плитками и увенчанную карнизом с яркими орнаментами, чередующимися с головками херувимов, покрытыми белой глазурью, и с белым мраморным крестом в центре. Тимпан украшен великолепным щитом, высеченным горельефом на белом мраморе с гербами Кастилии, Леона, Арагона и Сицилии, увенчанным королевской короной и орлом с нимбом. Рядом с этим щитом находятся два щита поменьше из *азулехо*, на которых изображены ярмо и пучок стрел, а также девиз TĀTO MŌTA. Земля, на которой выполнены эти три щита, занимает весь тимпан и покрыта пластинчатыми устройствами, включая две таблички, на одной из которых мы читаем буквы S.P.Q.R, а на другой - ПИЗАНО. Над первой из этих табличек находится другая, овальной формы, с надписью NICULOSO. Наконец, у основания архивольта и с левой стороны от зрителя находится очень маленькая прямоугольная табличка с такой надписью:-

НИКВЛОСО
ФРАНСИСКО-И-
ТАЛЬЯНО-МЕФ,
ВСТУПИВШИЙ В ЗАКОННУЮ СИЛУ
· 154 ·

Алтарь в Алькасаре в том же городе, который известен как алтарь католических монархов (Фото [lv](#)), полностью покрыт "Пизано" *азулехо* площадью шестнадцать квадратных сантиметров. В центре помещена картина, также из расписных плиток, изображающая визит Пресвятой Богородицы к святой Елизавете. Размеры этой картины пять футов в высоту и три фута восемь дюймов в ширину. Под ним изображена фигура патриарха, подпирающего голову рукой. Из его груди растут ветви с крупными цветами, а среди цветов - поясные фигуры пророков, а также Иисуса и Богородицы, и все это украшение образует обрамление к центральной картине. Остальная часть алтаря обильно украшена узорами в стиле Ренессанса, состоящими из ваз, животных, гениев и эмблем Фердинанда и Изабеллы. В центре плитки, которая образует переднюю часть алтаря, находится круглое изображение, сделанное из *азулехо*, окруженное гирляндой из фруктов и лавровых листьев и представляющее Благовещение, гирлянду и изображение поддерживают два чудовища с хвостами драконов и верхней частью женщин. Большие пылающие факелы покоятся между вытянутыми руками чудовищ, а вокруг них или из них вырастают цветы, животные, рога изобилия и другие украшения. Все *ретабло* окрашено в светло-голубой и белый цвета на

желтом фоне, за исключением рисунка большего размера и его декоративной каймы более глубокого синего цвета. Небольшая табличка под ногами Пресвятой Девы содержит слова NICULOSO FRANCESCO ITALIANO ME FECIT, а на пилястре, изображенной слева от той же картины, проставлена дата - 1504. Как отмечали Гестозо, Давилье и другие, очевидно, что в то время как остальная часть алтаря выполнена в стиле чистого Ренессанса, рисунки, скопированные на плитках, принадлежат северной школе. Вероятно, они были созданы для Никулозо одним из различных немецких или фламандских мастеров, которые в то время проживали в Севилье.



LV

АЛТАРЬ КАТОЛИЧЕСКИХ МОНАРХОВ (Севильский Алькасар)

Другой алтарь, который раньше находился в том же дворце, но который исчез, также был расписан этим мастером. Сеан Бермудес описал его как содержащий сцены из жизни Богородицы, Троицы и двух святых Иоаннов, и на нем была та же дата, что и на еще существующем алтаре, а именно 1504 год.

Среди других работ Никулозо - алтарь церкви Тентудия, могила Иньиго Лопеса в церкви Санта-Ана в квартале Триана и мозаичная картина, изображающая, аналогично той, что находится в центре алтаря в Алькасаре, посещение Богородицей святой Елизаветы. Эта

картина раньше принадлежала королям Португалии, а сейчас находится в амстердамском музее.^[72]

Таковы были декоративные *азулехо*, прославившие гончарные мастерские Севильи на всю Европу и, как известно, экспортировавшиеся в Италию, Португалию и даже Англию.^[73] Имена нескольких сотен средневековых и постсредневековых производителей этих сеvilьских плиток были эксгумированы и опубликованы Gestoso.

Общим титулом испанского гончара было *оллеро*, всеобъемлющий термин, который распространяется от самого амбициозного *азулехеро* до изготовителя самой простой кухонной посуды. *Оллеро* из старой Севильи веками производили не только глазурованную и цветную черепицу с помощью уже указанных процессов, но и бесчисленное множество других предметов, таких как края колодцев, аптекарские кувшины, купели для крещения и блюда любой формы и размера. Они использовали общий знак (башня Хиральда) для клеймения своей керамики; но частные знаки почти всегда отсутствуют. Факты, появившиеся в последние годы относительно этих мастеров, редко представляют интерес. Простое упоминание имени бессмысленно или даже сбивает с толку, поскольку мавр или мудехар часто принимают имя и фамилию христианина. Тем не менее, Гестозо выявил важные замечания, касающиеся одного или двух, и, в частности, документа времен правления Фердинанда и Изабеллы, касающегося знаменитого гончара того периода по имени Фернан Мартинес Гихарро. Этот документ, датированный 1479 годом, описывает Мартинеса как “очень великого мастера в искусстве изготовления *азулехо*, шрифтов и всего, что относится к его ремеслу, настолько, что никто другой во всем этом королевстве не сравнится с ним”, и впоследствии, “считая его настолько превосходным мастером, что люди приезжают сюда из Португалии и других частей света, чтобы купить и унести его изделия”. Далее утверждается, что Мартинес Гихарро был состоятельным человеком (“*hombre rico e de much renta e fasyenda*”). Его *тальеры*, или мастерские, находились в *районе* Трианы и включали (как мы узнаем из одного из документов, скопированных тем же исследователем) отдельный цех для изготовления или хранения блестящей посуды.

К сожалению, даже Гестозо не может указать на какой-либо существующий ныне фрагмент черепицы или другой керамики, который, несомненно, был выполнен этим мастером.

Другим сеvilьским гончаром исключительных заслуг был Кристоаль де Аугуста, работавший во второй половине шестнадцатого века и оставивший свое имя на *азулехо* дадо в залах Карла Пятого в Алькасаре. Стиль этих самых блестящих плиток - чистый ренессанс, и они являются достойным продолжением великолепной работы Никулозо. Огаста, действительно, названа в Архивах Алькасара “мастером изготовления изразцов в манере Пизано” (*дель Пизано*).^[74] Ему наследовали несколько мало известных плиточников, но даже их имена тщательно записаны Гестозо.

Таким образом, Севилья была главным центром ремесла изготовления декоративной плитки. *Азулехо* также готовили в Барселоне и других городах Каталонии, в Талавера-де-ла-

Рейна, Бургосе, Толедо, Гранаде и Валенсии, в нескольких городах Арагона и, вероятно, в Кордове. Рианьо цитирует письмо, написанное примерно в 1422 году женой адмирала Кастилии настоятельнице женского монастыря Санто-Доминго в Толедо, с просьбой прислать ей несколько *азулехо*, написанное примерно в 1422 году. “В том же письме она упоминает расписные изразцы и говорит, что ожидала мастера-гончара из Севильи, который расставит изразцы по своим местам. Это показывает нам, - (продолжает Рианьо), - что только в провинции Андалусия было известно искусство разрезания этих плиток на геометрические секции и мозаичные узоры”.

Смысл этого отрывка неясен. Рианьо говорит о расписной плитке и *азулехо* так, как будто это разные предметы, хотя по сути это одно и то же. Опять же, если только Андалусия была способна производить такие плитки, почему жена Альмиранте заказала их в Толедо? Возможно, виной всему неправильный английский в справочнике Рианьо, но в его нынешнем виде этот отрывок практически ничего нам не говорит. В любом случае, существует множество свидетельств того, что в Толедо производилось большое количество плитки мудар и Ренессанс. По общему внешнему виду они похожи на севильские.

Рамирес де Арельяно считает, что декоративная плитка производилась в Кордове в четырнадцатом и пятнадцатом веках, и в доказательство этого приводит имена “маэстро хасер видриаду”, или изготовителей глазурованной посуды, которые проживали в этой древней столице. Одним из таких мастеров был Алонсо Родригес младший, который 7 июня 1574 года продал канонику собора десять тысяч обычных белых и зеленых плиток (*ladrillos*), вероятно, используемых для кровли. Цена была три дуката за тысячу. 10 апреля 1598 года Хуан Санчес нанялся снабдить тот же храм таким же количеством глазурованной черепицы (*tejas*) для кровли белого, зеленого и желтого цветов по шестнадцать *мараведи* за каждую черепицу.

Азулехо, несомненно, готовили в Гранаде в шестнадцатом и семнадцатом веках, а возможно, и раньше.



LVI

ВРАТА ВИНА

(Показана полихромная плитка. Альгамбра, Гранада)

В проходе дворца Альгамбра, ведущем от Патио-де-ла-Альберка к Куарто-Дорадо, несколько лет назад было обнаружено пространство, содержащее оригинальные *мостагера*, или небольшие плитки, использовавшиеся для полов, глазурированные в двух цветах; и в том же здании, хотя и в постоянно уменьшающихся количествах, находится большое количество плиток, датируемых временем испанских мавров. Было много дискуссий о том, были ли крыши Альгамбры изначально покрыты декоративными плитками. Свинберн (которого, однако, не следует считать самым надежным авторитетом) писал, что «во времена мавров здание было покрыто большими расписными и глазурированными плитками, некоторые из которых можно увидеть и сегодня».

Невыразительные плитки эпохи Возрождения, изготовленные во время правления Филиппа V, до сих пор сохранились в некоторых частях Альгамбры.

Превосходные полихромные плитки *cuerda seca* (XIV век) белого, зеленого, желтого, синего и черного цветов находятся над подковообразной аркой Ворота вина Альгамбры (иллюстрация [lvi](#)). По словам Гомеса Морено, Энрике Эрнандеса ([1751](#)) они были изготовлены здесь, как и мавританские *азулехос* желтого, черного, белого, фиолетового и голубого цветов в Мирадор-де-Даракса (Mirador de Daraxa).[1761](#) В архивах мавританского дворца также указано,

что в конце XVI века Антонио Теньорио, чья гончарная мастерская находилась в Секано, а значит, в двух шагах от Каса-Реаль, изготовил несколько комплектов *азулахос* для Зала Абенсерраджес. Хорошие морискские плитки того же периода, изготовленные такими мастерами, как Гаспар Эрнандес, Педро Тенорио и члены семьи Роблес, находятся в зале Комарес и в одной из комнат Каса-де-лос-Тирос.

С XIII по XVIII век в Каталонии изготавливались превосходные *азулахос*. Образцы каждого периода хранятся в коллекциях дона Франсиско Рогента и дона Хосе Фонт-и-Гума из Барселоны, а также дона Луиса Сантакана из Мартореля. Плитки, принадлежащие этим господам, происходят из собора и других храмов Барселоны, а также из монастырей или замков Поблет, Сантас-Креус, Монсеррат, Мармеля, Сан-Мигель-де-Эрвол, Сентеллас, Торре-Паллареса, Сан-Мигель-дель-Фай и Вальпеллач.^[71]

Еще одним регионом, который долгое время славился своей *азулежерией*, является королевство Валенсия. Даже в XVIII веке, когда это ремесло в целом находилось в состоянии глубокого упадка, валенсийские плитки были тщательно изготовлены, хотя узоры на них были несовершенными. Лаборд назвал их «лучшими и самыми элегантными в Европе» и далее сказал об этом месте: «Расписные глиняные плитки или *азулахос* используются в стране, но только небольшая их часть; большая часть отправляется вглубь Испании, а также в Кадис, откуда они отправляются в Испанскую Америку, и в Марсель, откуда они доставляются в Африку».

Тот же автор приводит интересный рассказ о производстве этих *азулежу*. «Именно в Валенсии производятся глиняные плитки, которыми облицовывают стены и выкладывают полы в квартирах: эти плитки изготавливаются из глинистой земли, которую добывают на территории Кварт недалеко от Валенсии; после замачивания в воде земля затвердевает; плитки формуют в формах и сушат на солнце; затем их избивают куском квадратного дерева размером, соответствующим размерам плиток. Затем их помещают в печь, где они подвергаются легкому обжигу. Как только они готовы, их глазируют, а затем расписывают акварельными красками с любым изображением, которое необходимо изобразить. Затем плитки снова помещаются в печь так, чтобы они не соприкасались друг с другом, и чтобы огонь проник в них одинаково: поскольку цвета меняются при обжиге, рабочие наносят их заново в соответствии с происходящими изменениями; только красный цвет меняется полностью. Лак, которым они покрываются, изготавливается из свинца, олова и белого песка. Эти три вещества измельчаются в мельнице до порошкообразного состояния, смешиваются с водой, образуя пасту, и обжигаются в печи; затем они снова измельчаются и помещаются в печь, где кристаллизуются: после повторного измельчения до порошкообразного состояния и разбавления водой они превращаются в лак. Есть два вида лака: один блее другого, хотя используются одни и те же материалы; разница заключается только в способе смешивания: чем блее лак, тем ярче плитки. Для создания картины требуется определенное количество плиток: они имеют разные размеры; самые маленькие — три дюйма девять линий, самые большие — семь дюймов девять линий. Цена варьируется в зависимости от размера плитки, красоты лака и разнообразия рисунков: самая низкая цена составляет восемь песо (25 шиллингов) за тысячу, а самая высокая — 100

песо или 15 фунтов, 12 шиллингов и 6 пенсов. На них существует значительный спрос; они превосходят по красоте и прочности те, что используются в Голландии».



LVII ПЛИТКА ПЕРИОДА УПАДКА

Бургуа, автор книги «*Nouveau Voyage en Espagne*», в 1789 году описал тот же продукт следующими словами: «L'industrie des Valenciens tire d'ailleurs parti de toutes les productions de leur sol. Il contient une espèce de terre dont ils font ces carreaux de faïence colorée, connus sous le nom d'*Azulejos*, et qu'on ne fabrique qu'à Valence. Ими выкладывают полы в квартирах и обшивают панели; на них рисуют самые сложные сюжеты, такие как, например, маскарадный бал, праздник быков. Красный цвет — единственный, который не может быть закреплен на этом виде фаянса; он полностью изменяется при обжиге».^[78]

Для развлечения моих читателей я вставляю иллюстрацию обычных испанских плиток периода упадка (таблица [lvii](#)), демонстрирующую значительную живость в сочетании с безрассудным незнанием рисования. Класс этих ущербных плиток, изготовленных в больших количествах в Севилье в XVIII веке, известен как *azulejos de montería* или «охотничьи плитки», поскольку эпизоды охоты на дичь () составляют одну из любимых тем их дизайна.

Несмотря на то, что производство декоративной испанской плитки пережило длительный период упадка, охвативший большую часть XVII и XVIII веков, оно ни разу не исчезло полностью. В последние годы оно удивительным образом возродилось в Севилье, Барселоне и Сеговии; в первом из этих городов старинные *azulejos*, и в особенности плитки в стиле *ciuensa*, имитируются до совершенства.

В самых дешевых видах современной плитки, такой как та, что используется для коридоров и кухонь, распространенным приемом является серия повторяющихся кривых и точек, которая, очевидно, имеет свое происхождение в арабском письме. Действительно, декоративные и привлекательные письменные символы испанских мавров, ставшие знакомыми их соперникам благодаря многовековым взаимоотношениям, по-видимому, постоянно пользовались популярностью у христианских испанцев. *Фуэро Хака*, датированное 1064 годом, сообщает нам, что христианский принц Испании Дон Санчо Рамирес имел обыкновение подписываться арабскими буквами. Бессмысленные надписи на том же языке, очевидно выполненные христианской рукой, выгравированы на предметах в Королевском оружейном зале; а сеньор Осма в интересной брошюре (*Los letreros ornamentales en la cerámica morisca del Siglo XV*) описывает, как в керамике старой Испании слово на арабском языке, такое как *alafia* («процветание» или «благословение»), часто искажалось мастерами-морисками до чисто орнаментального мотива, который только в этом смысле мог быть понят и оценен христианами.^[79]

ИСПАНО-МОРИСКОЙ ЛУСТРИРОВАННАЯ КЕРАМИКА

Вероятно, ни одна керамика в мире не обладает большей красотой и интересом, чем знаменитая, но до сих пор остающаяся загадочной, люстрированная керамика мавританской Испании. Наши знания о ранней истории этой керамики все еще неполны. В современную эпоху внимание к процессу нанесения блеска впервые привлек М. Риокре, сотрудник музея Севр. Однако, несмотря на последующие монографии и исследования Давилье и других авторитетных специалистов, происхождение керамики с блестящим покрытием по-прежнему остается нерешенной проблемой. Еще несколько лет назад считалось, что она зародилась в Персии, где было обнаружено много образцов в виде плиток и других предметов; но это мнение было опровергнуто Фуке, который в 1884 году в Фостате в Египте обнаружил образцы глазурованной керамики, датированные XI веком. Саладин также утверждает, что он видел в мечети Кайруана люстрированные таблички с надписями, свидетельствующими о том, что они были подарены между 864 и 875 годами эмиром Ибрагимом Ахмедом ибн-эль-Аглабом.

Что бы ни означали эти факты, из заявления географа Эдриси следует, что люстрированная керамика производилась в Испании уже в XII веке. «Здесь, — говорит автор, говоря о Калатаюде, — производят золотистую керамику, которая экспортируется во все страны». Следующее упоминание об этом принадлежит путешественнику Ибн-Батуте, который посетил некоторые части Испании в середине XIV века. «В Малаге, — писал он, — производят прекрасную золотую керамику, которая экспортируется в самые далекие страны». Эти отрывки относятся соответственно к Арагону и Андалусии. Такая же посуда

производилась в Мурсии. Ибн-Саид, цитируемый Аль-Маккари, упоминает «глазурованный и позолоченный фарфор» из Мурсии, Малаги и Альмерии, называя его «странным и восхитительным». Ее также производили, вероятно, в большем количестве, чем в любой другой части Испании, во многих городах и деревнях королевства Валенсия, таких как Карсер, Алакуас, Монкада, Кварт, Вильялонга, Трайгера и Манисес. В книге *«Превосходства королевства Валенсия»*, написанной Эксименесом и опубликованной в 1499 году, мы находим утверждение, что «превосходящая все остальное является посуда из Манисеса, позолоченная и расписанная с таким мастерством, что весь мир влюблен в нее, настолько, что папа, кардиналы и принцы заказывают ее, удивляясь, что предметы такого совершенства могут быть сделаны из глины».^[80]

Другие писатели, посвятившие свои произведения этому же месту, такие как Диаго и Эсколано, автор *«Истории знаменитого коронованного города и королевства Валенсия»* (Валенсия, 1610, 1611), подтверждают эту похвалу Эксименеса. По словам Эсколано, валенсийская керамика была «настолько прекрасна, что в ответ на то, что итальянцы присылают нам из Пизы, мы отправляем им целые корабли из Манисеса». Один из самых авторитетных современных исследователей люстревой керамики отмечает, что «в XV веке декоративные вазы из (испано-мавританской) керамики, по-видимому, заказывались из Испании богатыми флорентийцами, о чем свидетельствуют герб Медичи и импреса на рис. 40; другие, с флорентийской лилией (рис. 41), по-видимому, были заказаны из того же города». Иллюстрации, на которые ссылается автор этой монографии^[81], изображают вазу и кубок, оба из люстревой керамики, которые, по всей вероятности, были изготовлены в Манисесе.

Такая же посуда, возможно, изготавливалась и в Каталонии, где ее фрагменты были найдены среди руин деревни Лас-Касас. Небольшой журнал *«La Alhambra»*, издаваемый в Гранаде, в номере от 30 сентября 1901 года содержит рассказ об этих фрагментах их находчика Хоакина Вилапланы.

Несколько лет назад считалось, что эта керамика также производилась на Балеарских островах (). Одним из первых и самых ярких сторонников этой теории, которая теперь окончательно доказала свою ошибочность, был барон Давилье. Этот джентльмен, в некотором смысле выдающийся авторитет в области испанской керамики, слишком полагался на определенные заверения, данные ему сеньором Бовером, и в конце концов заявил, что в музеях Парижа и Лондона он сам видел блестящие тарелки с гербом Инки на Балеарских островах, что доказывает, что они были изготовлены в этом городе.

Однако майоранский археолог по имени Альваро Кампанер опроверг все аргументы Давилье и доказал, что ни тарелки из Инки, ни украшавшие их гербы не существовали, а термин *«майолика»*, происходящий от слова *«Майорика»*, относится к керамике в целом, а не только к изделиям с блестящим покрытием. Кампанер также очень остроумно предположил, что слово *«майолика»*, вероятно, было применено итальянцами к каталонской или валенсийской керамике, доставленной в Италию на судах, принадлежащих Балеарским островам, которые обычно заполняли свои грузы в портах Барселоны и Валенсии, и

добавил, что это предположение подтверждается тем фактом, что образцы глазурованной посуды гораздо чаще встречаются на побережье Балеарских островов, чем в городах и деревнях внутренних районов. Справедливости ради следует отметить, что Давилье откровенно и полностью признал ценность опровержения Кампанера.

Что касается методов производства люстрированной керамики, то химические исследования, проведенные Риокре, Броньяром, Карандом и другими, показали, что металлами, используемыми для получения характерного отблеска, дающего изделиям их название, были медь и серебро, входящие в состав чрезвычайно тонкой глазури, нанесенной на поверхность керамики, и применяемые иногда вместе, а иногда по отдельности. Очевидно, что блеск, создаваемый медью, был более глубоким, красным и менее тонким, чем блеск, создаваемый серебром, в то время как смесь обоих металлов позволяла получить различные оттенки. Также не вызывает сомнений, что самые старые образцы этой керамики, сохранившиеся до наших дней, имеют самый бледный и жемчужный блеск и, следовательно, содержат большее количество более дорогого металла. В более поздних образцах наблюдается явное ухудшение качества, как по цвету, так и по блеску и дизайну. Фактически, сениор Мелида выделяет две отдельные или почти отдельные эпохи в развитии этой ветви испанской керамики (), называя предметы с блеском, изготовленные в более ранний период мавританскими мастерами, работавшими в городах, захваченных христианами, *«мудехар»*, а предметы второго, более низкого класса, изготовленные мастерами-морисками после реконкисты и отличающиеся более грубым и ухудшенным блеском, окраской и рисунком, — *«мориско»*.

Самыми редкими и красивыми образцами этой керамики, естественно, являются те, которые принадлежат к первому классу и состоят из различных видов тарелок и других предметов, на которых сложные узоры, такие как львы, антилопы и геральдические щиты, часто в сочетании с листвой и надписями готическим шрифтом, окрашены в бистр или бледно-голубой цвет (^[182]) и становятся вдвойне красивыми благодаря нежному перламутровому блеску.

Практически во всех случаях чрезвычайно трудно с какой-либо степенью уверенности определить дату изготовления этих предметов, а также место их производства. Уоллис говорит, что ему не известны «никакие примеры испанской керамики с блеском, предшествующие тем, которые относятся к классу , к которому принадлежит большая палермская кувшин, и вряд ли они могут быть значительно более ранними, чем конец XIV века. К счастью, знаменитая пластина (табл. [lviii](#)), ранее принадлежавшая Фортуну, а ныне находящаяся во владении Excmo Sr. Don G. J. de Osma, дает раннюю дату, которая, по словам ее владельца, находится между маем 1408 и ноябрем 1417 года. Те, кто знаком с оригиналом, помнят, что он примечателен не только качеством своего золотого блеска, но и изяществом и элегантностью своего причудливого восточного дизайна». Сеньор Осма также полагает, что эта пластина была изготовлена в королевстве Гранада, *то есть* либо в Гранаде, либо в Малаге.



LVIII

ИСПАНО-МОРЕСКСКАЯ ПЛАКЕТКА С ЛЮСТРОМ

(Начало XV века. Коллекция Осма)

Еще более известным образцом испанской люстрированной керамики, чем плакетка Фортуни, является «ваза Альгамбры» (табл. [lix](#)), которая сегодня хранится в углу зала Sala de las Dos Hermanas. История этой величественной вазы весьма интересна. По народному поверью, она была обнаружена, наполненная до краев золотом, маркизом Мондехаром, первым из христианских правителей крепости Гранады. Много лет подвергаясь воздействию погодных условий и повреждениям со стороны прохожих, она стояла вместе с другими вазами огромных размеров () на валуне, который сейчас является садовой террасой, известной как Адарвес. Несколько старых путешественников описывали эти сосуды или упоминали о них. Мармоль писал о них еще в XVI веке, а в дневнике Берто де Руана содержится следующая запись: «На первой террасе, через которую входят и с которой трудно смотреть вниз, не ослепнув, есть два фонтана, а вдоль стен замка — шпалеры апельсиновых и гранатовых деревьев с большими вазами из расписной глины, красивой как фарфор, где в то время было лишь несколько цветов в некоторых из них, но где, как говорят, маркиз де Мондехар нашел большое количество золота, которое мавры спрятали в земле, когда он был основан Фердинандом». Священник Эчеверрия, который подделал реликвии древней Алькасабы Гранады, [1831](#), позаботился повторить эту басню в двадцать шестой главе своей книги «*Paseos por Granada*». Первое издание этой работы было опубликовано в 1764

году под вымышленным именем Хосе Ромеро Иранзо. Тогда там было две вазы и часть третьей, все «изрезанные, облупившиеся и изношенные». Англичанин Суинберн писал в 1776 году, что под Башнями Колокола, «с южной стороны, на небольшой террасе, находится сад губернатора, очень приятное место для прогулок, полное прекрасных апельсиновых и кипарисовых деревьев и миртовых изгородей, но совершенно заброшенное. Вид, который открывается отсюда, несравнен. Две большие вазы, покрытые эмалью с золотыми и лазурными листьями и символами, — единственные оставшиеся украшения: их вынесли из подвалов под королевскими апартаментами». Во втором издании книги Эчеверрии «Прогулки», переизданной в 1814 году, в сноске добавлено, что осталась только одна ваза, «в комнате, выходящей на Двор Мирт». Лосано, однако, в своей книге «Арабские древности» упоминает о двух вазах, существовавших в тот же период. Арготе де Молина (*Nuevos Paseos por Granada*, опубликовано около 1808 года) описывает, наряду с убого выполненными мраморными статуями в Sala de las Ninfas, «две или три большие фарфоровые вазы, от которых сейчас остались только некоторые фрагменты», и напоминает нам, что, согласно старой традиции, эти статуи постоянно смотрели на вазы, которые были полны сокровищ. Тем не менее, Арготе резко критикует Эчеверрию за его абсурдные высказывания на эту тему; а Вашингтон Ирвинг, усердный собиратель информации в довольно скудном поле «Эчеверрии, использует тот же материал для своей известной истории.



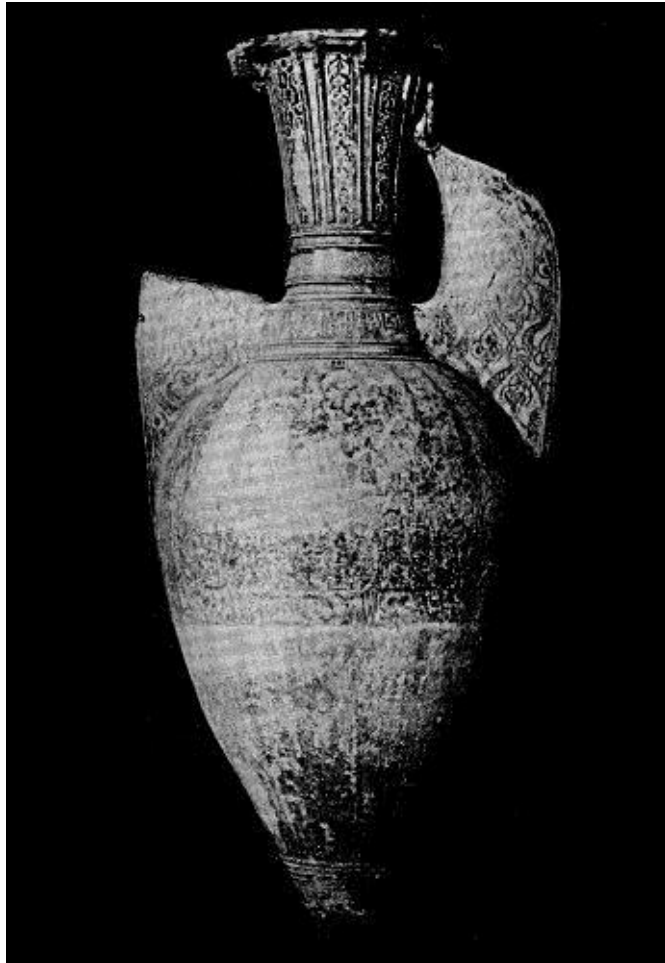
LIX
ИСПАНО-МОРЕССКАЯ ЛУСТРИРОВАННАЯ ВАЗА
(Альгамбра, Гранада)

Во времена Оуэна Джонса единственная сохранившаяся ваза, которая сейчас стоит за деревянной решеткой в углу Зала двух сестер, все еще занимала «комнату, выходящую на Двор мирт». Джонс писал о ней в 1842 году: «Эта прекрасная ваза, как говорят, была обнаружена, полная золота, в одной из подземных комнат Каса-Реаль. В настоящее время ее можно увидеть в небольшой комнате Двора рыбного пруда, где хранятся архивы дворца. Она запечатлена в испанском труде Лозано «*Antigüedades Arabes de España*» вместе с другой вазой того же размера, которая была разбита несколько лет назад, а осколки проданы проходящему мимо путешественнику. Ваза изготовлена из обожженной глины, с эмалевыми цветами и золотом, похожим на мозаику».

Более точное описание приводится ниже. Ваза, высота которой составляет четыре фута шесть дюймов, а окружность — восемь футов два с половиной дюйма, изготовлена из обычной глины и расписана сложными узорами, которые были обжиганы после росписи. Это была сложная операция для сосуда такого размера, и в результате цвета слегка потекли и смешались. Помимо этих технических недостатков, корпус вазы разбит пополам, а одна из ручек отсутствует. Форма вазы амфорообразная, с умеренным изгибом вниз. Примерно посередине, в окружении листьев, стеблей и геометрических узоров, эффективно переплетенных между собой, изображены две антилопы. Ваза окрашена в синий и карамельный цвета на нежно-желтом фоне и имеет слабый металлический блеск.^[84] Арабская надпись повторяется несколько раз и состоит из слов «Счастье» и «Добро пожаловать».

Считается, что эта ваза датируется XIV веком, и, судя по цвету и составу используемой глины, вероятно, что она была изготовлена в Гранаде. Вместе с другими вазами, которые исчезли,^[85] она, несомненно, предназначалась для хранения воды и украшения залов дворца, где она стояла бы в виде амфоры на перфорированной подставке, а более мелкие вазы с цветами заполняли бы ниши, которые еще можно увидеть на различных внутренних стенах Альгамбры. Мнение Арготе^[86] и многих других авторов о том, что эти ниши предназначались для хранения туфель мавров, совершенно необоснованно.

До недавнего времени все опубликованные иллюстрации великого *jarrón de la Alhambra* были неточными и, как правило, гротескными. Среди самых худших — те, что вставлены в справочники Рианьо и Контрераса. Я рад возможности воспроизвести отличную фотографию, которая исправляет ужасные вырезы, которые я наблюдал в других местах, и избавляет меня от необходимости давать многословное и, возможно, утомительное описание украшения вазы.

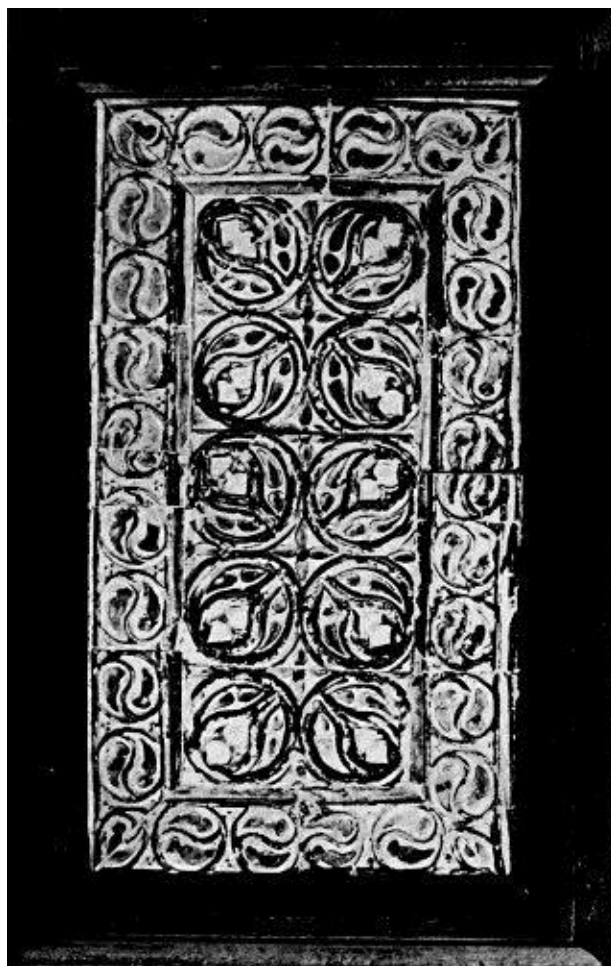


LX

**ИСПАНО-МОРЕСКСКАЯ ЛУСТРИРОВАННАЯ ВАЗА
(Музей Мадрида)**

Несколько других люстревых ваз большого размера до сих пор сохранились в Испании и других странах. Одна из них, происходящая из сицилийской церкви, находится в музее Палермо. Уоллис, который вставляет иллюстрацию, описывает ее как «амфорообразную, с двумя большими плоскими ручками; грушевидным корпусом, длинной шейкой, ребристой в нижней части, канелированной в верхней, с формованным краем. Беловатый корпус, оловянная глазурь. Узор, нанесенный золотой люстрой на белом фоне, местами почти стерт. Испано-мавританская. Высота — один метр семнадцать сантиметров».

Еще одна из этих великолепных ваз принадлежала художнику Фортуну и после его смерти была продана князю Басилевскому за тридцать тысяч франков. Фортуну нашел ее в деревне Салар, недалеко от Гранады, и купил по низкой цене. «Горлышко и устье похожи на вазу из Альгамбры. Орнамент распределен по корпусу вазы на четыре зоны; одна из двух центральных зон имеет касательные круги, а другая — надпись».



LXI
ЛЮСТРИРОВАННЫЕ ПЛИТКИ
(Коллекция Осма)

Еще одна большая люстреная ваза находится в музее Мадрида (иллюстрация [lx](#)). Она была найдена рабочим в Хорносе в провинции Хаэн и перешла в руки деревенского священника, который поместил ее в своей церкви для поддержки купели со святой водой. Со временем антиквар по имени Абат, случайно проходя мимо, заметил вазу и сделал священнику предложение о ее покупке. Тот сначала отказался, но впоследствии, движимый невежественным, хотя и благонамеренным и бескорыстным стремлением улучшить храм, оговорил, что если антиквар предоставит новую мраморную подставку для купели и оплатит побелку церкви, то он сможет унести с собой желанную вазу из коллекции Осма. Спешно выполнив эти условия, он погрузил драгоценный сосуд на осла и быстро ускакал. Когда он удалился на небольшое расстояние, жители деревни, заметив пропажу своей любимой вазы, хотя, конечно, и не подозревая о ее художественной ценности, с гневом окружили покупателя, размахивая ножами и палками, и забросали его камнями. Тогда он обратился за защитой к мэру; мэр предоставил ему двух вооруженных охранников, и, таким образом защищенный, неукротимый торговец добрался до Мадрида и продал свою вазу правительству за полторы тысячи долларов. Ее нынешняя стоимость оценивается не менее чем в тридцать тысяч.^[87]

Одно из самых ранних и интересных упоминаний о производстве этой глазурованной посуды содержится в описании одного из королевских лучников по имени Генри Кок, посвященном путешествию Филиппа II из испанского двора в Сарагосу в 1585 году.^[88] Кок писал о Муэле в Арагоне: «Почти все жители этой деревни являются гончарами, и вся глиняная посуда, продаваемая в Сарагосе, изготавливается следующим образом. Сначала из определенного вещества, добываемого из земли этой местности, изготавливают сосуды нужной формы. Затем их обжигают в специально построенной печи, а после извлечения из печи покрывают белым лаком и полируют, после чего моют смесью из двадцати пяти фунтов свинца, трех или четырех фунтов олова и такого же количества определенного песка, который добывается в этой местности. Все эти ингредиенты смешиваются в пасту, напоминающую лед, которая измельчается, растирается как мука и хранится в виде порошка. Этот порошок смешивается с водой, посуда проходит через него, и после повторного обжига она сохраняет свой блеск. Затем, чтобы позолотить керамику, берут самый крепкий уксус, смешанный с примерно двумя *реалами* порошкообразного серебра, киновари и красной охры, а также небольшим количеством проволоки. Когда все тщательно перемешано, рисуют узоры на посуде пером, снова обжигают, и теперь ее золотой цвет становится совершенно стойким. Все это мне рассказали сами гончары».^[89]



LXII

ИСПАНО-МОРЕСЬСКАЯ ЛУСТРИРОВАННАЯ ПОСУДА (1460–1480 гг. Коллекция Осма)

Еще одно очень интересное описание производства лустрированной посуды было обнаружено в рукописи Рианьо в Британском музее, и, хотя оно относится к более позднему периоду (1785 г.), его стоит процитировать полностью. Оно состоит из отчета о позднейшей позолоченной керамике Манисеса и было составлено по приказу графа Флоридабланка:

«После обжига керамика покрывается белым и синим лаком, единственными цветами, используемыми помимо золотого блеска; сосуды снова обжигаются; если предметы должны быть окрашены в золотой цвет, это можно сделать только на белом лаке, после того как они дважды прошли через печь. Затем сосуды окрашиваются в указанный золотой цвет и обжигаются в третий раз, используя в качестве топлива только сухой розмарин.

Используемый белый лак состоит из свинца и олова, которые плавят вместе в специально изготовленной печи; после того как эти материалы достаточно расплавятся, они становятся похожими на землю, и в этом состоянии смесь извлекают и смешивают с равным по весу количеством песка: к ней добавляют мелкую соль, снова кипятят, а когда остынет, растирают в порошок. Единственный песок, который можно использовать, добывается в пещере в Беналгуасиле, в трех лигах от Манисеса. Чтобы лак был тонким, на каждую *арробу* необходимо добавить двадцать пять фунтов свинца (), от шести до двенадцати унций олова и полбушеля мелкоизмельченной соли. Если требуется грубый лак, достаточно добавить очень небольшое количество олова и три или четыре *cuartos* соли, которые в этом случае необходимо добавить, когда ингредиент готов для лакирования сосуда.

«В состав золотого цвета входят пять ингредиентов: медь, которая тем лучше, чем она старше; серебро, как можно более старое; сера; красная охра; и крепкий уксус, которые смешиваются в следующих пропорциях: три унции меди, двенадцать унций красной охры, одна *песета* (около шиллинга) серебра, три унции серы, один кварта уксуса; три фунта (из двенадцати унций) земли или шлака, которые остаются после окрашивания этой керамики золотым цветом, добавляются к другим ингредиентам.



LXIII

ИСПАНО-МОРЕСКСКАЯ ЛУСТРИРОВАННАЯ ПОСУДА

(1460-1480 гг. н.э. Коллекция Осма)

«Их смешивают следующим образом: небольшую часть порошкообразной серы помещают в кастрюлю с двумя маленькими кусочками меди, между которыми находится монета в одну серебряную *песету*; затем добавляют остальную часть серы и меди. Когда кастрюля готова, ее ставят на огонь и кипятят до тех пор, пока сера не сгорит, что становится очевидным, когда из нее перестает выделяться пламя. Затем смесь снимают с огня и, когда она остынет, тщательно растирают; после этого добавляют красную охру и шлак; смешивают вручную и снова растирают в порошок. Смесь помещают в таз и смешивают с достаточным количеством воды, чтобы получилась паста, которая прилипает к стенкам таза; затем смесь втирают в сосуд палкой; поэтому необходимо добавлять воду очень постепенно, пока смесь не достигнет нужного состояния.

«Готовую чашу необходимо поместить в печь на шесть часов. В Манисе это обычно делается при обжиге обычной керамической посуды; после этого смесь соскребается со стенок чаши с помощью какого-либо железного инструмента; затем она извлекается оттуда и разбивается на мелкие кусочки, которые измельчаются в ручной ступке с добавлением уже упомянутого количества уксуса, и после тщательного измельчения и растирания в течение двух часов смесь готова для декорирования. Следует отметить, что количество лака и золотистой смеси, необходимое для каждого предмета, можно определить только на практике».

Тем не менее, к этому времени качество позолоченной посуды королевства Валенсия значительно ухудшилось. Ранее, еще со времен правления Хайме Завоевателя, другими городами и деревнями этого региона, где производилась глазурованная и неглазурованная керамика, были Хатива, Патерна, Карте, Вильялонга, Алакба, Карсер и Монкада. В начале XIV века в городе Биар работали четырнадцать гончарных мастерских, а в Трайгере — двадцать три. Однако Манисес сохранял лидерство в течение многих лет. Упоминания Эксименеса и других писателей о керамике этого города уже были приведены выше. Такая же посуда упоминается в XVI и XVII веках Диаго (1613), Франциско Хавьером Боррелем, Беутером и Мартином де Висиана. Маринеус Сикулус, летописец Фердинанда и Изабеллы, добавляет, что похожая или идентичная керамика (*«desta misma arte»*) производилась в Мурсии, чье производство в более ранние времена хвалил Ибн-Саид. В Толедо также изготавливали позолоченную посуду с синей или бистровой расцветкой. Гарсия Льянсо говорит, что в XVI веке в этой столице производили тарелки, на которых в центре был изображен герб Испании, а остальная часть тарелки была полностью покрыта мелким геометрическим или цветочным орнаментом.



LXIV
ИСПАНО-МОРЕСЬСКАЯ ЛУСТРИРОВАННАЯ ПОСУДА
(1460-1480 гг. Коллекция Осма)

Несомненно, что в XIV и XV веках в многих частях Андалусии, Кастилии, Арагона и Валенсии производилось большое количество люстревой керамики. Самыми старыми и ценными экземплярами этой керамики являются те, которые имеют самый бледный и чистый золотой блеск в сочетании с синим или голубоватым декором в виде животных, гербов или листьев. Качество лустрированной керамики из Манисеса начало ухудшаться примерно в то время, когда были изгнаны мориски, когда листья и ветви чистого золотистого оттенка на светлом фоне были заменены более простыми и грубыми узорами, а само золото — медным блеском, который используется до сих пор.

После XVII века дальнейший упадок этой некогда знаменитой отрасли можно проследить по рассказам путешественников. В середине этого века Боулз писал, что «в двух лигах от столицы (Валенсии) находится красивый городок с всего четырьмя улицами, жители которого почти все являются гончарами. Они изготавливают очень красивую посуду *медного цвета, которая используется для повседневных нужд и для украшения домов рабочих провинции.* Они изготавливают эту посуду из глинистой земли, по цвету и составу напоминающей ту часть почвы Валенсии, на которой добывают ртуть... Предметы, которые они изготавливают из этой земли, обладают блеском и стоят очень недорого, так как я купил полдюжины тарелок за один *реал*. Тем не менее, *это не та посуда, которая*

пользуется наибольшей репутацией в королевстве Валенсия. Фабрика, которую граф Аранда основал в Алькоре, не имеет себе равных в Европе и опережает многие другие по тонкости материала, прочности глазури и изяществу форм. Она была бы идеальной в своем роде, если бы глазурь не трескалась и не отслаивалась так легко».

По словам Лаборда, в начале XIX века в Манисесе было две гончарные мастерские «значительных размеров, в которых работали семьдесят рабочих. Люди, занятые в них, владеют искусством получения *золотисто-бронзового* цвета, которое они тщательно держат в секрете, никогда никому не раскрывая». В другом месте той же книги Лаборде выражается более явно. «Манисес — деревня, расположенная в полутора лигах к северу от Валенсии. Ее можно увидеть слева, если ехать из Новой Кастилии. Она известна своими мастерскими по производству глиняной посуды, в которых используется тридцать печей и занята большая часть жителей. Женщины занимаются созданием дизайнов и нанесением красок. Здесь есть две крупные мастерские высшего класса, глиняная посуда которых довольно хорошего качества, красивого белого цвета и по умеренной цене. Здесь также изготавливают вазы, обработанные с большой тонкостью».



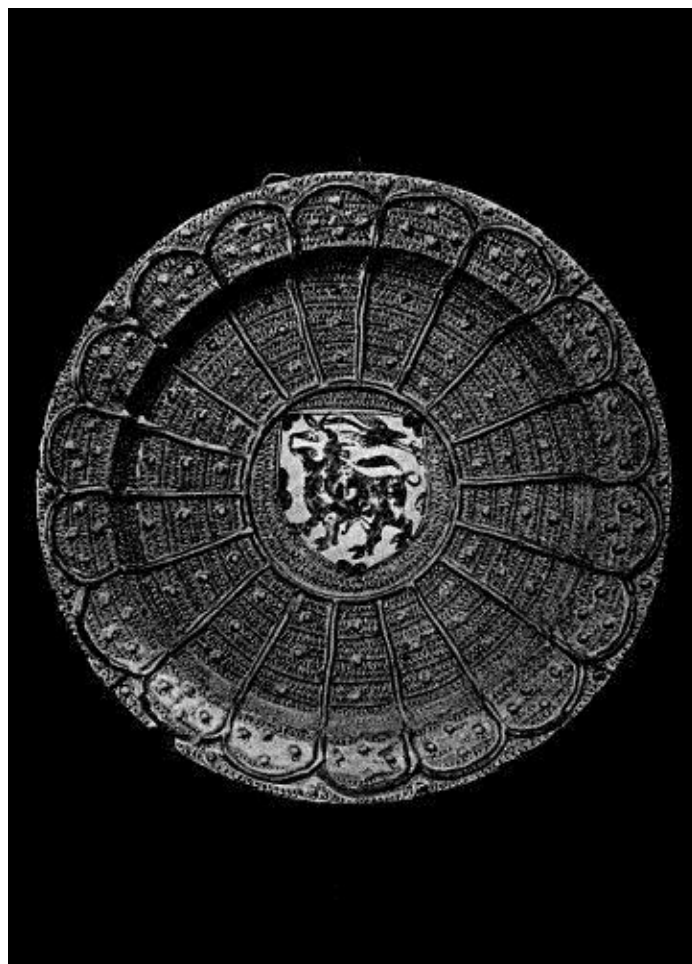
LXV

ИСПАНО-МОРЕССКАЯ ЛУСТРИРОВАННАЯ ПОСУДА
(Конец XV века. Коллекция Осма)

«Общество этих мастеров владеет секретом состава краски, которая при обжиге приобретает оттенок и блеск красивой позолоченной *бронзы*. Попытки имитировать ее были безуспешными; руководители общества сами составляют краску и распределяют ее между мастерами, которые следят за ее качеством; это жидкость цвета испанского табака, но немного более насыщенного».

Количество испано-мавританской керамики с люстрой, хранящейся в публичных и частных коллекциях различных стран, далеко не мало, хотя классифицировать ее по месту и дате производства почти всегда чрезвычайно сложно.

Среди самых ранних экземпляров — ваза из Альгамбры, те, что сейчас находятся в музеях Палермо и Мадрида, та, что принадлежала Фортуну, и плакетка, которая когда-то также принадлежала ему, а теперь входит в коллекцию Осма. Испанские плитки с блестящим покрытием встречаются редко. Некоторые из них сохранились в Севилье^[90] и Гранаде, в основном на фасадах алтарей, вдоль арки дверей или с геральдическими мотивами на внутренних стенах домов аристократии. По словам Гестосо, такие плитки всегда окрашены в белый, синий и золотой цвета, поскольку в процессе нанесения блеска другие цвета — черный, зеленый или насыщенный желтый — оказались неудовлетворительными. Другие люстровые плитки изысканной красоты принадлежат сеньору Осма (пластина [lxi](#)) и, похоже, с течением веков даже приобрели дополнительный блеск. Рианьо приводит список образцов этой керамики, которые находятся в Южном Кенсингтоне, состоящий из чаш, ваз и тарелок. Одна из ваз особенно красива. Она датируется XV веком и описывается Фортнумом как имеющая «сферическое тело на трубчатом основании, с горлышком в форме удлиненной воронки, по бокам которого расположены две большие ручки в форме крыльев с круглыми отверстиями. Поверхность, за исключением лепнины, полностью покрыта узором из листьев плюща или брыонии, усиков и маленьких цветов коричневатого и голубого цвета на белом фоне».



LXVI

ИСПАНО-МОРЕССКАЯ ЛУСТРИРОВАННАЯ ПОСУДА

(Конец XV века. Коллекция Осма)

Благодаря любезности сеньора Осма я могу представить несколько иллюстраций лучших образцов лустрированной посуды из его великолепной коллекции (таблицы lxii–lxvi). Три небольших сосуда на страницах 176, 178 и 180 изготовлены в Валенсии и, по словам их владельца, датируются 1460–1480 годами. Две тарелки также из Валенсии. Та, на которой в центре изображен бык, датируется 1480–1500 годами, а та, на которой изображена борзая, — немного более ранним периодом, примерно 1470–1490 годами.

**КЕРАМИКА ИЗ СЕВИЛЬИ, ПУЭНТЕ-ДЕЛЬ-АРСОБИСПО,
ТАЛАВЕРА-ДЕ-ЛА-РЕЙНА, ТОЛЕДО И БАРСЕЛОНЫ; ПОРОЗНАЯ
ПОСУДА; ФАРФОР ИЗ АЛЬКОРЫ И КОРОЛЕВСКОЙ ФАБРИКИ
БУЭН-РЕТИРО.**

Мы видели, что Севилья была одним из первых и важных центров гончарного ремесла в Испании. Ее гончарные изделия были известны еще при римлянах и, вероятно, никогда не переставали производиться. Пятьдесят мастерских, расположенных в пригороде Триана, были упомянуты в XVI веке Педро де Медина, а документы, в которых говорится о многих других, были недавно обнаружены Гестосо. Превосходство севильских плиток было описано

в предыдущем разделе « » этой главы « ». Их производство по-прежнему продолжается в больших масштабах, а изделия фабрики Cartuja, достигшие пика своей славы в конце XVIII века, по мнению Жакмара и других авторитетных экспертов, могут соперничать с итальянскими изделиями из Савоны.

Известно, что керамика, изготовленная в других частях полуострова, в частности в Талавера-де-ла-Рейна, была с поразительной точностью скопирована севильскими гончарами. В случае так называемой «loza de Puente del Arzobispo» скорее всего была скопирована сама севильская керамика. Пуэнте-дель-Арзобиспо — небольшая деревня недалеко от Толедо. Мендес писал о ней в XVII веке: «Изысканная керамика производится примерно в восьми печах, которые ежегодно выпускают более 40 000 дукатов». «В 1755 году, — говорит Рианьо, — в этом месте существовало тринадцать гончарных печей; они все еще работали в 1791 году, но их продукция была очень низкого художественного качества».



LXVII

ИСПАНО-МОРЕСЬКАЯ ЛУСТРИРОВАННАЯ ПОСУДА

Не так давно барон Давилье связал название Пуэнте-дель-Арзобиспо с некоторыми полихромными нелюстрированными тарелками и другими сосудами, которые высоко ценятся за свою редкость и несколько экземпляров которых хранятся в Южном Кенсингтоне и других музеях, а также в одной или двух частных коллекциях, таких как коллекция сеньора Осма.

Гестосо говорит, что обычный диаметр этих тарелок составляет либо двадцать три сантиметра, либо сорок два сантиметра. «Их украшение, с первого взгляда выдающее сарацинское влияние, состоит из листьев и цветов, а также животных более или менее фантастического характера: львов, кроликов и птиц. В других экземплярах центр занимает сердце, лилии или другие причудливые узоры, а в некоторых случаях — голова мужчины или женщины. Эти центральные узоры окружены листьями и цветами. Рисунок на этих тарелках очень грубый, а процесс их окрашивания был следующим. Фигуры рисовались на необжигаемой поверхности марганцевыми чернилами, смешанными с жирным веществом; после этого водная эмаль или глазурь наносилась кистью из свиной щетины в места, обведенные черным контуром».

Это будет признано процессом *cuerda seca*, широко используемым при изготовлении севильских плиток. Тем не менее, судя по некоторым отметкам на этой керамике, барон Давилье заявил, что она происходит из Пуэнте-дель-Арзобиспо. Указанные отметки состоят из одного или двух примеров того, что, по-видимому, является буквами А.Р. или Р.А.^[91] Давилье, однако, утверждал, что он видел тарелку с полной надписью:



The image shows a handwritten mark consisting of a stylized, somewhat abstract symbol above the word "Arzobispo" written in a cursive script. The symbol above the word is a large, dark, handwritten mark that resembles a stylized 'P' or 'R'.

Существование этой тарелки в настоящее время ставится под сомнение; по крайней мере, на сегодняшний день никаких следов ее не обнаружено. С другой стороны, Гестосо указывает на различные предметы, изготовленные методом *cuerda seca* и, несомненно, происходящие из Севильи. Среди них три щита, один из которых, содержащий гербы Фердинанда и Изабеллы, представляет исключительный интерес, поскольку к нему прилагается плита с надписью, очевидно, того же времени, что и сам щит, в которой указано, что он был изготовлен в 1503 году Херонимо Суаресом. Этот щит и плита были перенесены из двора старой Альондиги в музей Севильи, где они и находятся в настоящее время. Из двух других щитов один принадлежит сеньору Осма, а второй, который все еще находится в Севилье, украшает гробницу дона Леона Энрикеса в церкви Санта-Паула; и поскольку не

вызывает сомнений, что все эти щиты *cuerda seca*, а также большое количество плиток *cuerda seca* были изготовлены в Севилье, Гестосо осторожно предлагает называть «изделиями *cuerda seca*» ту керамику, которая до сих пор считалась принадлежащей исключительно Пуэнте-дель-Арзобиспо. Фактически, к концу XV века эта керамика распространилась на север от Севильи до Толедо, и сеньор Осма уверяет меня, что толедские экземпляры были изготовлены несколько позднее, чем те, что были произведены в Севилье. Один из самых редких и интересных экземпляров *cuerda seca* в коллекции этого джентльмена воспроизведен здесь (Iхviii.). Других тарелок с подобным узором не известно. Ее можно датировать 1480–1495 годами, и она дает любопытное представление о мужских головных уборах и головных украшениях во времена правления Фердинанда и Изабеллы.

Керамика из Талавера-де-ла-Рейна в свое время пользовалась большим уважением. Самое раннее упоминание о ней, по словам Рианьо, встречается в 1560 году в рукописной истории этого города, а в другом упоминании, датированном 1576 годом, говорится, что здесь производилась «изысканная белая глазурованная глиняная посуда и другая керамика, которая поставлялась в страну, часть Португалии и Индию». Более подробны наблюдения отца Алонсо де Ахофрина, который в 1651 году написал историю Талаверы. Он говорит, что «ее керамика не уступает керамике Пизы, а здесь производятся большие количества *азулежу*, которые украшают фасады алтарей, церквей, садов, альковов, салонов и беседок, а также большие и маленькие экземпляры всех видов. Двести рабочих трудятся на восьми отдельных печах. Четыре другие печи производят более распространенные виды изделий. Красные пористые глиняные сосуды и чашки для питья обжигаются в двух других печах в тысяче форм, имитирующих птиц и других существ; также *бринкийньос* для использования дамами, настолько восхитительного вкуса, что после того, как они выпивают воду, содержащуюся в них, они съедают чашку, в которой она им была подана».



**LXVIII
БЛЮДО**

(Андалузская посуда без глазури в стиле Cuerda seca. 1480-1495 гг. н.э. Коллекция Осма)

Следующее наиболее интересное замечание, касающееся этого города, также приводится Рианьо: «Глиняная посуда, изготовленная здесь, достигла высокого совершенства; она изготавливается из белой и красной глины. Изготавливаются различные виды ваз, чашек, *букарос* и *бринкийнос*, блюда и настольные украшения, а также имитации улиток, сов, собак и всех видов фруктов, оливок и миндаля. Эти предметы расписаны с большим совершенством, а имитации фарфора, привезенного из Португальской Индии, являются превосходными. Все удивляются, что в таком маленьком городке производятся столь превосходные вещи. Лак, используемый для белой керамики, изготавливается из олова и песка и в настоящее время считается более приемлемым, чем цветная керамика; настолько, что важные лица, проезжающие через этот город, хотя и имеют в своих домах столовые сервизы из серебра, покупают керамику, изготовленную в Талавере, из-за ее превосходства. Песок, который использовался для изготовления белого лака, привозился из Хита, а сейчас его добывают в Мехорада, недалеко от Талавера (). Этот песок тонкий и мягкий, как шелк.

«Красная керамика, изготовленная в Талавере, заслуживает высокой похвалы, поскольку, помимо большого разнообразия предметов и различных медалей, которые на них наносят, были изобретены небольшие *украшения*, настолько маленькие и изящные, что их носят дамы. Из того же материала изготавливаются и четки. При изготовлении этой керамики добавляется определенный аромат, который возбуждает аппетит и вкус женщин, которые

так часто едят керамику, что их исповедникам приходится прилагать большие усилия, чтобы избавиться от этой привычки».



LXIX

АН АЛЬФАРЕРИЯ ИЛИ ГОНЧАРНАЯ ДВОР (Гранада)

Эта пористая керамика, предназначенная для хранения воды в прохладном состоянии, была завезена из Америки и в основном производилась в Андалусии, Португалии и Эстремадуре. Она до сих пор производится в Андухаре и других местах. Почти все путешественники, бывавшие в Испании, описывают ее и настаивают на том любопытном обстоятельстве, что ее ели испанские женщины. «Я уже упоминала в другом месте, — писала графиня д'Ольнуа, — о том, что многие женщины испытывают тягу к жеванию этой глины, которая часто забивает их внутренние органы. Их животы раздуваются и становятся твердыми, как камень, а кожа желтеет, как айва. Мне тоже было любопытно попробовать эту посуду, которая так высоко ценится, хотя и совершенно незаслуженно; но я скорее съела бы точильный камень, чем снова положила бы ее в рот. Тем не менее, если кто-то хочет понравиться испанским дамам, он должен подарить им несколько *букарос*, которые они сами называют *баррос* и которые, по мнению многих, обладают такими многочисленными и замечательными качествами, поскольку они утверждают, что глина лечит болезни, а изготовленный из нее сосуд для питья выдает присутствие яда. У меня есть один, который портит вкус вина, но значительно улучшает воду. Эта жидкость кажется кипящей и дрожащей, когда ее наливают в этот сосуд, но через некоторое время сосуд опустошается — настолько пористая глина, из которой он сделан, — и тогда он приобретает ароматный запах».

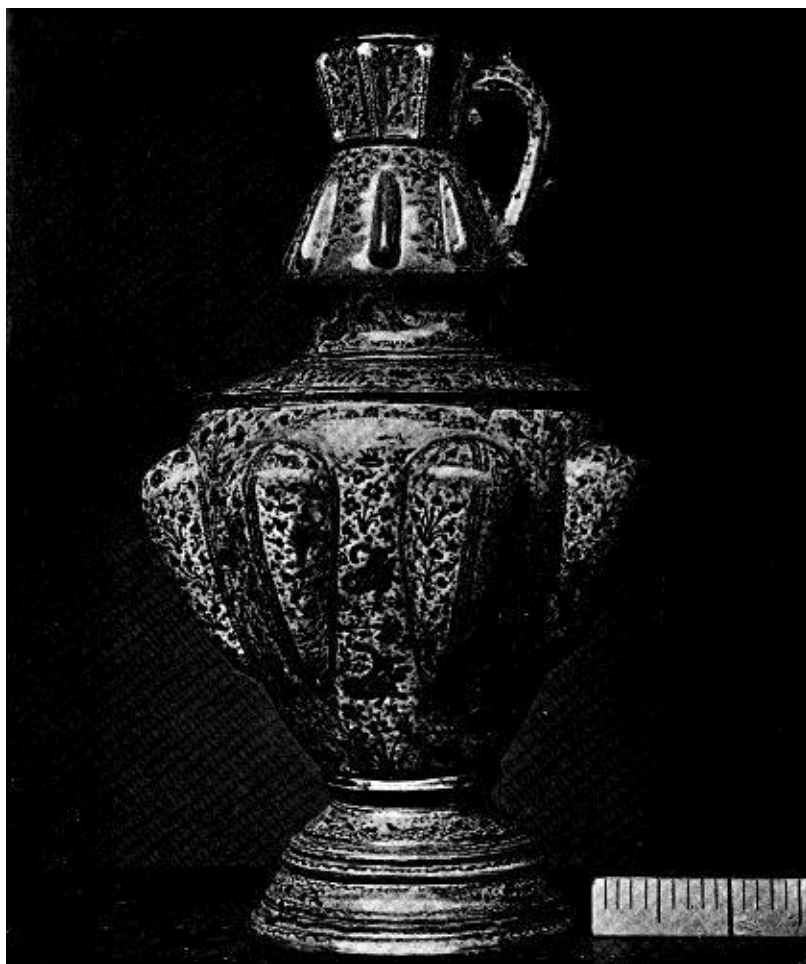
Подобные рассказы приводят путешественники более позднего времени. «Я бы хотел, — писал Суинберн, — придумать способ доставить вам несколько прекрасных глиняных кувшинов, называемых *буксарос*, которые изготавливаются в Андалусии. Они чрезвычайно удобны для тех, кто пьет воду, так как они легкие, гладкие и удобные; будучи не более чем наполовину обожженными, они очень пористые, и их внешняя поверхность остается влажной благодаря просачиванию воды; даже если поставить их на солнце, вода в кувшинах остается холодной, как лед. Самым неприятным обстоятельством, связанным с ними, является то, что они источают запах земли, освеженной внезапным ливнем после долгой засухи ()».^[92]

Лаборд, который писал несколько лет спустя, по-видимому, скопировал часть своей информации у Боулза. «Мурсианцы, — писал он, — используют в своих домах маленькие кувшины, называемые *букарос*, такие же, как те, которые в некоторых частях Андалусии называются алькарасас.^[93] Они имеют ручки, открытые вверху, внизу меньше, чем вверху, и выпуклые в середине; они легкие, пористые, гладкие и полуобжигаемые; они сделаны из особого вида глины. Когда в них наливают воду, они источают запах, похожий на запах земли после летнего дождя. Вода очень медленно проникает через поры и постоянно увлажняет их снаружи; их используют для охлаждения воды для питья. Окна и балконы всех домов имеют большие железные кольца с плоской поверхностью, на которые их ставят на ночь, и вода, непрерывно просачиваясь, становится очень прохладной.^[94] В Андалусии некоторые из этих кувшинов белые, а другие красные; в Мурсии есть только белые. Они кажутся во всех отношениях такими же, как испарительные сосуды Африки, Египта, Сирии и Индии, о которых так много говорили путешественники и о которых ученые написали столько диссертаций».

Те же самые сосуды упоминает Форд в своем описании испанской *гостиницы*. «Рядом с лестницей внизу, всегда на видном месте, стоит горбатая кувшин, *тинаха*, древней классической формы амфоры, наполненная свежей водой; рядом с ней находится оловянная или медная посуда для черпания воды, а также часто ряд маленьких кувшинов, сделанных из красной пористой глины, алькарасас (^[95]), которые держатся наполненными водой на, или, вернее, в полке, прикрепленной к стене () и называемой *ла тальяда*, *эль тальер* (*la tallada, el taller*). Эти горшки, *alcarrazas*, благодаря постоянному испарению, сохраняют воду чрезвычайно прохладной. Они бывают разных форм, многие, особенно в Валенсии и Андалусии, имеют неизменную форму, идентичную форме подобных глиняных сосудов для питья, обнаруженных в Помпеях. Это именно *trulla*. Марциал говорит как о цвете, так и о материале тех, что изготавливаются в Сагунте, где их до сих пор производят в больших количествах; они не отличаются от египетских *ckool'lehs*, которые изготавливаются из того же материала и для тех же целей и представляют собой древние *Canopic* кататика. Они редко предназначены для размещения на столе; их дно заостренное и коническое, поэтому они не могут стоять вертикально. Такая необычная форма была присуща *vasa futilia*, или чашам, используемым при жертвоприношениях Весте, которые были бы осквернены, если бы коснулись земли. Поэтому, как только они опустошаются, их снова наполняют и ставят на место в отверстия на полке, как это делается с графинами в наших буфетных.^[96]

Я знаю только одного автора, который высмеивает утверждение о том, что эту пористую глину ели испанские женщины. По словам Боулза, который, безусловно, описывает и комментирует это с интеллектом и эрудицией, в окрестностях Андухара содержится «большое количество белой глины, из которой изготавливают кувшины или *alcarrazas*, которые во многих частях Испании используются для охлаждения воды в летнее время». В других частях Андалусии встречается красная разновидность этой глины, из которой изготавливают сосуды, известные как *букарос*, которые служат для охлаждения воды, а также для питья — вещь, которую испанские дамы очень любят. И белые *алькарасы*, и *букарос*, красные как кровь быка, тонкие, пористые, гладкие и полуобжигаемые. Когда они наполнены водой, они источают приятный запах, похожий на запах сухой земли, на которую летом прошел дождь, и, поскольку вода просачивается через внешнюю поверхность, остаются постоянно влажными». Тот же автор добавляет, что в то время (1752 г.) *букарос*, поступавшие из Индии, были более качественными и имели более приятный запах, чем испанские. «В Энциклопедии, — продолжает он, — и в Словаре естественной истории мы читаем, что испанские дамы постоянно жуют *букаро*, и что самое суровое наказание, которое могут наложить на них их исповедники, — это лишить их на один день этого удовольствия». Однако Боулз () цитирует эти наблюдения с презрительным тоном и осуждает привычку «верить писателям, которые, не вникая в суть вещей, сочиняют и публикуют романы, чтобы развлечь народ и лишить его денег».

Вновь обращаясь к более изысканным видам талаверской керамики, Гестосо приводит доказательства того, что она, как и китайский фарфор, безусловно и свободно имитировалась в гончарных мастерских Севильи. Здесь, таким образом, возникает новая путаница; и, вероятно, значительная часть полихромной керамики, известной под названием «талаверанская», на самом деле имеет сеvilьское происхождение. Кроме того, известно, что в один период, который, по-видимому, начался во второй половине XVI века, гончары, уроженцы Талаверы, нанимались на работу в Севилье.



LXX

ВАЗА ИЗ ТАЛАВЕРЫ

Не установлено, когда сама Талавера стала известна благодаря этой отрасли. Гарсия Льянсо предполагает, что вначале, до того как она почувствовала влияние Италии и Франции, ее керамика была частично мудехарской, и следы восточного искусства сохранились в довольно поздних образцах. Характерная цветовая гамма была либо синяя на белом фоне, либо более разнообразная. Рианьо говорит: «Хотя из цитат современных авторов мы узнаем, что в Талавере изготавливали глиняную посуду всех видов, наиболее распространенные образцы можно разделить на две группы, которые расписаны на белом фоне синим или цветным глазурью в стиле итальянской майолики. Наиболее важные экземпляры, которые дошли до нас, представляют собой чаши разных размеров, блюда, вазы (табл. [lxx](#)), *тинахас*, сосуды для святой воды, баночки для лекарств и настенные украшения. Синий восточный фарфор подражали в широких масштабах: расцветка была удачной, но дизайн был подражанием барочной школе того времени, а фигуры, пейзажи и украшения соответствовали дурному вкусу, столь распространенному в Испании в XVIII веке. Подражания итальянской майолике выглядят эффектно. Наиболее часто используемые цвета — марганец, оранжевый, синий и зеленый».

Талавера сохраняла свою репутацию центра гончарного ремесла почти до середины XVIII века, обеспечивая работой более шестисот мастеров, занятых на восьми крупных гончарных фабриках.^[97] С этого момента ремесло пришло в упадок, и к концу того же века практически исчезло, по словам Ларруги, из-за постоянно растущей стоимости сырья. Тем не менее, корона предприняла попытки возродить ремесло и добилась некоторого успеха до 1777 года, когда в том же городе были открыты четыре предприятия (известные местным жителям как *barrerías*) по производству обычной керамики, которые быстро потеснили своих конкурентов. «Гончарные изделия из Талаверы, — писал Лаборде вскоре после этого, — были очень популярны в течение многих лет и составляли прибыльную и важную отрасль торговли. Очевидно, что сейчас они находятся в упадке. Мануфактур осталось всего семь или восемь. Эти изделия больше не отличаются той же тонкостью исполнения. Их дизайн также оставляет желать лучшего. Материал, из которого они изготавливаются, — это особая глина, добываемая недалеко от Калеры, в трех лигах от Талаверы».

Старинная керамика из Талаверы, украшенная, как правило, изображениями лошадей, птиц, сценами охоты или гербами, в наши дни встречается редко. Хотя она не отличается особым изысканным дизайном, рисунок на ней четкий, а расцветка яркая и приятная.

Я уже говорил, что гончарное дело продолжало развиваться в Арагоне, в Муэле, Вильяфеличе и других местах. Со временем эти местные производства также пришли в упадок. Ларборд говорит, что в начале XIX века на фабрике в Вильяфеличе работали тридцать восемь рабочих. «Изделия очень низкого качества. Эту статью можно было бы распространять в большем объеме. В нескольких частях провинции, особенно в Сарагосе и Таусте, добывается глина отличного качества для изготовления глиняной посуды; последняя дает лучшую глину, которая очень мелкая, трехцветная и подходит для изготовления фарфора».

В XVIII веке в Толедо по инициативе дона Игнасио Веласко производились хорошие имитации генуэзской посуды, а другие виды керамики изготавливались в Теруэле, Вальядолиде, Хаэне, Саморе, Сеговии, Пуэнте-дель-Арзобиспо и на Балеарских островах. Еще одним регионом, который продолжал оставаться важнейшим центром гончарного ремесла, была Каталония, где оно всегда поощрялось этим бережливым и любящим искусство народом. Еще в 1257 году два гончара занимали места в муниципальном совете Барселоны, а гильдия гончаров с начала XIV века подчинялась строгому регулированию.^[98] В то же время две целые улицы в центре города, а также другие улицы в пригородах были заняты гончарами. Древние названия этих улиц сохранились в названиях *Calles Escudillers*, *Escudillers Blancs* (белая лакированная керамика), *Obradors* (где располагалось много гончарных мастерских) и *Tallers* (т. е. гончарные мастерские по производству обычной посуды).

Керамика Каталонии в основном экспортировалась на Сицилию, в Александрию и другие места. Среди мест в этом регионе, где ее производили, были Таррагона, Тортоса и Вильяфранка. В 1528 году муниципальный совет столицы в качестве защитной меры запретил ввоз в Барселону местной керамики, произведенной в Мальграте, Ла-Сельве и

других городах и деревнях этого района. В 1546 году португалец Баррейрос в своей работе «*Chorografía de algunos lugares*» заявил, что барселонская керамика превосходит все другие виды керамики, производимые в Испании, включая валенсийскую. В течение всего XVI века здесь продолжали производить хорошую керамику, а до значительно более позднего времени — отличную посуду общего назначения.^[99]

Около начала XVIII века Эль-Барреро-де-Лаборде упомянул в качестве центров этого ремесла «фабрики по производству фарфоровой посуды в Авилесе, Хихоне, Овьедо, Наве и Кангас-де-Онис в Астурии; в Сеговии в Старой Кастилии; в Пуэнте-дель-Арзобиспо и Талавера-де-ла-Рейна в Новой Кастилии; в Севилье в одноименном королевстве; в Вильяфеличе в Арагоне; в Онде, Алькоре и Манисесе в королевстве Валенсия; в Сан-Андрео в Бискайе; и в Тортосе в Каталонии... Самым важным из этих гончарных заводов является завод в Алькоре, фарфор которого является достаточно хорошим, хотя и не самого высокого качества. Фарфор производят только в Алькоре и Мадриде: в первом месте он очень распространен и незначителен по количеству. Фарфор, производимый в Мадриде, прекрасен и без преувеличения может считаться равным фарфору из Севра. Это королевская гончарная мастерская, но невозможно дать какое-либо описание ее состояния, поскольку вход внутрь мануфактуры строго запрещен».

Рикорд в своей брошюре, посвященной промышленности Валенсии, утверждает, что в 1791 году в королевстве Валенсия фабрики высококачественной керамики работали в Onda, Alcora, Ribesalves, Manises, Eslida и Bechí, а фабрики обычной керамики — в San Felipe, Morella, Manises, Murviedro, Alicante, Moncada, Ориуэла, Сегорбе и других городах и деревнях этой местности. Всего в провинции насчитывалось восемьдесят семь таких гончарных мастерских, помимо двухсот двадцати фабрик по производству плитки и четырех фабрик по производству художественной плитки или *азулехос*, расположенных в Валенсии. Годовой объем производства этих *азулехос* составлял 150 000 плиток, 20 000 из которых экспортировались в Андалусию и Кастилию.

Хотя гончарное ремесло в Алькоре стало известным только в более поздний период, оно давно практиковалось в окрестностях. Это обстоятельство побудило графа Аранды основать здесь в 1726 году крупную фабрику по производству дорогих и художественных изделий. Рианьо получил разрешение изучить архивы семьи Аранды с их массой документов, относящихся к этому предприятию. Поэтому его отзыв о керамике Алькоры является наиболее полным и ценным и был скопирован, часто без указания источника, почти всеми авторами, писавшими на эту тему.

Из этих архивов следует, что стоимость строительства и открытия фабрики в Алькоре составила около 10 000 фунтов стерлингов. Работы были поставлены под надзор дон-а Хоакина Хосефа де Сайаса, в то же время француз по имени Оллери () был нанят с хорошей зарплатой и привезен из Мустье, чтобы работать главным чертежником. Через пару лет граф Аранда выразил Оллери высокую оценку, сказав, что «прекрасные и многочисленные модели, которые он разработал, способствовали тому, что мое производство стало первым в Испании». По-видимому, он ушел на пенсию в 1737 году, когда граф наградил его ежегодной

пенсией в размере пятисот франков в дополнение к его зарплате «за его особый энтузиазм в совершенствовании мануфактуры и его большое мастерство в руководстве изготовлением всех видов работ». Рианьо добавляет, что с этой даты и до прекращения производства фарфора в 1764 году в Алькоре работали только испанские художники.

Продукция этой фабрики продолжала совершенствоваться и со временем достигла годового объема около трехсот тысяч предметов. Постановления, датированные 1732 и 1733 годами, гласят, что «на наших фабриках должна производиться только самая лучшая керамика, подобная китайской, из такой же тонкой глины. Модели и гончарные круги должны быть совершенными, рисунок — первоклассным, лак и краски — превосходными, а керамика — легкой и высочайшего качества, поскольку мы выражаем явное желание, чтобы лучшая керамика отличалась от керамики более низкого качества только большим или меньшим количеством покрывающей ее росписи».

Не менее интересны некоторые сообщения, скопированные Рианьо, которые были переданы в 1746 году между Испанским торговым трибуналом и графом Аранда, в которых говорится, что «совершенство глиняной посуды из Алькоре заключается в превосходных моделях, созданных компетентными иностранными художниками, а также в качестве глины и рецептах, привезенных за большие деньги из-за границы». Из того же документа мы узнаем, что «с самого начала производства с большим совершенством изготавливались пирамиды с фигурками детей, держащих на головах гирлянды из цветов и корзины с фруктами, а также кронштейны, центральные и треугольные столы, большие предметы, некоторые высотой до пяти футов, для размещения на них, люстры, рога изобилия, статуи разных видов и животные разных видов и размеров. Здесь также изготавливались все украшения для комнат; работа была настолько совершенна, что ничто в Испании, Франции, Италии или Голландии не могло сравниться с ней по достоинствам».

Нет необходимости подробно следить за всеми изменениями и перипетиями (продолжавшимися на протяжении более ста лет), которые затронули фабрику в Алькоре. Поэтому я приведу только некоторые общие сведения из Рианьо. В 1750 году граф Аранда передал фабрику частной компании, которая владела ею до 1766 года. В 1741 году француз по имени Франсуа Хали был нанят на десять лет с годовой зарплатой чуть более тысячи франков на следующих условиях:

«Ему должны быть оплачены расходы на переезд его жены и детей, а его зарплата должна быть выплачена, как только он изготовит перед директором и двумя компетентными судьями различные виды фарфора, которые он обязался изготовить». Хали согласился передать свои рецепты, и ему пообещали, что у него будут работать два модельера и один художник, и что, если через год его фарфор будет удовлетворительным, граф подарит ему тысячу *торной*.^[100]

Фарфор впервые начали производить в Алькоре в середине XVIII века. 24 марта 1764 года был заключен договор с немцем по имени Джон Кристиан Книпфер, который уже работал там в гончарном цехе. По первоначальному соглашению, которое хранится в архивах, мы

узнаем, что он должен был изготавливать изделия из «фарфора и росписи, подобные тем, что производятся в Дрездене, в течение шести лет на следующих условиях:

«Указанный Книпфер обязуется изготавливать и обучать учеников составу и совершенствованию фарфоровой массы, ее лаков и красок, а также всему, что он знает в настоящее время или обнаружит в течение этого шестилетнего периода; он не должен препятствовать присутствию директора завода при всех проводимых испытаниях.

Указанный Книпфер предлагает изготавливать и лакировать фарфор, а также использовать золото и серебро в его декорировании и в декорировании обычных изделий; равно как и цвета пурпурный, фиолетовый, синий разных оттенков, желтый, зеленый, коричневый, красный и черный.

«Книпфер раскроет свои секреты, а также способы их использования, чтобы в любое время можно было проверить правдивость его утверждений».



LXXI

УКРАШЕНИЯ ИЗ ФАРФОРА БУЭН-РЕТИРО

В 1774 году француз по имени Франсуа Мартин был нанят для изготовления «твердого фарфора, японской фаянсовой керамики, английской пасты (пипеклай), а также для их формовки и обжига: необходимые материалы должны были быть предоставлены графом Аранда». Рианьо говорит, что совместная помощь Книпфера и Мартина значительно улучшила продукцию фабрики.

Мартин умер в 1786 году, а Книпфер уехал вскоре после этого. Теперь был нанят француз, чьи услуги также оказались полезными для работы. Это был Пьер Клоостерманс, «умелый человек, хорошо разбирающийся в изготовлении фарфоровой массы, а также в ее росписи и декорировании». Однако Клоостерманс подвергался сильным преследованиям со стороны испанских рабочих в Алькоре, а также их типичной нетерпимости в вопросах религии, хотя граф, его хозяин, относился к нему с крайней добротой. Под его руководством качество изделий из Алькоры значительно улучшилось. Были предприняты попытки изготовить фигурки и группы фигурок разных видов, и даже удалось достойно имитировать изделия из яшмы Веджвуда. В 1789 году среди прочей керамики, отправленной в Мадрид, были «две чашки из твердого фарфора, украшенные барельефом в английском стиле». Самая важная из них была отлита Франциско Гарсесом, гирлянды и барельефы — скульптором Хоакином Феррером, а цветы на крышках — учеником при помощи Клоостерманса.

В том же году (1789) Рианьо цитирует интересное письмо графа Аранды к его управляющему дону Педро Абадиа. «Я хочу, — писал он, — экспортировать фарфор моей мануфактуры, но в основном обычные предметы, такие как чашки разных видов, чайные и кофейные сервизы и т. д. Они могут быть разных форм и цветов, главное, чтобы паста выдерживала горячие жидкости, потому что мы, испанцы, больше всего на свете хотим, чтобы ничего из того, что мы покупаем, никогда не ломалось. Ни в коем случае не тратьте время на изготовление чего-либо, что требует больших затрат времени. Главное, чтобы паста была первоклассного качества и долговечности».

В 1793 году Клоостерманс был изгнан из страны из-за политических волнений, но в 1795 году ему разрешили вернуться, и он возобновил свои обязанности на фабрике. На протяжении всех этих лет Алькора продолжала производить керамику высочайшего качества. Проводились эксперименты с иностранными землями, а также с лучшими, которые можно было найти в Испании. Примерно в это же время в Каталонии был обнаружен каолин, и граф был особенно заинтересован в том, чтобы этот местный продукт использовался в Алькоре. «Каолин Каталонии, — писал он в 1790 году, — может быть хорошим или плохим, но он признан каолином, и если мы не будем его использовать, я должен буду закрыть свои заводы».

Граф Аранда и Пьер Клоостерманс () умерли в 1798 году, и в 1800 году герцог Хихар стал управляющим и владельцем гончарных мастерских. «Было нанято двести рабочих, и производилась керамика всех видов: обычная глиняная посуда, трубочная глина, имитирующая английскую, и фарфор в небольших количествах; обычная посуда производилась в больших количествах; трубочная глина считалась превосходящей английскую по блеску, но была настолько пористой, что легко пачкалась. К этому периоду относится большое количество табакерок и других мелких предметов» (Рианьо).

В начале XIX века качество изделий из Алькоры значительно ухудшилось. Этот спад еще более усугубился французским вторжением, и хотя впоследствии была предпринята попытка возродить промышленность, пригласив мастеров с фарфоровой фабрики в Мадриде, она пережила новые спады и с тех пор производила в основном только самые обычные виды изделий. «Эта система, — говорит Рианьо, — просуществовала до 1858 года, когда герцог Хихар продал мануфактуру дону Рамону Жироне, который привез английских мастеров из Стаффордшира, чтобы улучшить качество изделий. В последние годы в Алькоре также было изготовлено много подражаний старым стилям».

Рианьо прилагает поучительные таблицы, которые я копирую в Приложении I, с описанием всех видов керамики, производимой в Алькоре. Он также считает, что большая часть керамики, которая ранее считалась произведенной на французских или английских фабриках, на самом деле изготовлена в Алькоре, в том числе «большое количество предметов из белого фарфора, которые были найдены в последние годы в Испании. До сих пор они классифицировались любителями как керамика из Лидса. В документах, касающихся Алькоры, мы находим четкое различие между белой и соломенного цвета

керамикой. Этого указания может быть достаточно, чтобы отличить ее от английских изделий».

Знаменитая Королевская фарфоровая фабрика Буэн-Ретиро в Мадриде, ранее расположенная в одноименном общественном саду и широко известная как «Фабрика де ла Чина», была основана в 1759 году Карлом III, который построил для этой цели огромное здание и заселил его множеством рабочих и их семей, в том числе двумястами двадцатью пятью человек, которых он привез из своей другой фабрики Капо-ди-Монте в Италии. Он также перевез большую часть материалов.^{[1001](#)} Стоимость новых работ составила одиннадцать с половиной миллионов *реалов*, и они были завершены в 1764 году. Стоимость содержания фабрики, по данным Ларруги, составляла три миллиона *реалов* в год. Первыми директорами были Хуан Томас Боничелли и Доминго Боничелли, а первыми главными модельерами и надзирателями, владевшими секретами производства (*secretistas*), были Каэтано Шеперс и Карлос Гриччи.

Рианьо говорит, что в Буэн-Ретиро изготавливали все виды фарфора: «твердый и мягкий, белый, глазурованный или неглазурованный, расписной и лепной в стиле Капо-ди-Монте». Существовало множество предметов, имитирующих изделия из голубого ясписа Wedgwood, а также изготавливались цветы, окрашенные и бисквитные, группы (Pl. [lxxi](#).) и отдельные фигуры, а также расписной фарфор разных видов. Там также изготавливали большое количество плиток для мощения, которые до сих пор можно увидеть в Каса-дель-Лабрадор в Аранхуэсе: они упоминаются в отчетах Министерства финансов за 1807 и 1808 годы. В этих же отчетах мы находим интересные подробности о предметах, изготовленных ежемесячно. В январе 1808 года было изготовлено большое количество фигур, в том числе 151 голова для центрального стола, изготовленного для короля, 306 предметов, украшенных росписью, 2506 плиток, 577 предметов меньшей художественной ценности, таких как блюда, тарелки и т. д. Лучшие из сохранившихся экземпляров выполнены в неаполитанском стиле и находятся в двух комнатах дворцов в Мадриде и Аранхуэсе, стены которых полностью покрыты фарфоровыми панно и зеркалами, украшенными восхитительными фигурками, фруктами и цветами. Комната в Аранхуэсе украшена ярким орнаментом из фигурок в японском стиле, выполненных в высоком рельефе, расписанных красками и золотом с изысканными деталями. Фигуры сочетают в себе изящную итальянскую лепку с японским декором. Люстра выполнена в том же стиле (табл. [lxxii](#).). На вазе на панели справа от входной двери находится следующая надпись:

ДЖОЗЕФ
ГРИЧЧИ

DELINEAVit

ET

SCULit

1763.

Эта же дата повторяется в углах, а на некоторых щитах возле крыши мы находим надпись

«AÑO

1765;

вероятно, год завершения работ».



LXXII

КОМНАТА, ОКРАШЕННАЯ ФАРФОРом ИЗ БУЭН-РЕТИРО

(Королевский дворец Аранхуэса)

Самым ранним знаком на фарфоре Буэн-Ретиро была синяя лилия, к которой впоследствии были добавлены буква М и королевская корона. Еще позже, во время правления Карла IV, использовался знак в виде лилии с двумя перекрещенными буквами С.

Завод Буэн-Ретиро почти полностью занимался поставкой дорогостоящей посуды для короны, и потенциальные посетители были ревностно исключены. Таунсенд писал в 1786 году: «Я пытался получить разрешение на посещение фабрики по производству фарфора, которая также находится в ведении короля, но распоряжения Его Величества настолько строги, что я не смог ни попасть туда, ни встретиться с кем-либо, кто когда-либо смог добиться этой милости для себя. Я был менее огорчен этим случаем, потому что по образцам, которые я видел как во дворце в Мадриде, так и в провинциях, она напоминает фабрику в Севре, которую я ранее посетил во время путешествия по Франции».

Лаборд также жаловался, что фабрика была «полностью недоступна: вход на нее запрещен, и о ее существовании можно узнать только по выставке ее продукции в королевском дворце». Тот же автор упоминает о другом виде работ, которые здесь производились, а именно о каменной мозаике. «Процесс, с помощью которого камень превращается в картины, столь же деликатен, сколь и любопытен: из мраморных

фрагментов различных оттенков и размеров, которые, благодаря умелому подбору, создают неплохое подобие живописи, производится отбор». Жан Франсуа де Бургуа, французский посол в Мадриде, в 1782 году имел счастье проникнуть на фабрику и посмотреть на процесс. «Нынешний монарх, — писал он, — основал в своих владениях фабрику по производству фарфора, вход на которую до сих пор запрещен для всех. Несомненно, они хотят, чтобы их опыты совершенствовались в тишине, прежде чем выставлять их на обозрение любопытных. Их изделия пока можно увидеть только во дворце монарха или в некоторых дворах Италии, куда он их посылает в качестве подарков. В том же здании работают над некоторыми изделиями из маркетри, которые еще мало известны в Европе. Однажды я проник туда под покровительство одного выдающегося иностранца, в пользу которого король снял строгий запрет, исключаящий всех остальных. Я был свидетелем терпения и ловкости, с которыми вырезают и соединяют различные маленькие кусочки цветного мрамора, чтобы сформировать довольно сложные картины, которые, производя примерно тот же эффект, что и живопись, имеют над ней преимущество, поскольку их цвета бессмертны и не подвержены разрушительному воздействию времени, которое не щадит даже самые прекрасные произведения этого искусства».^[102]

Эта фабрика просуществовала недолго. До 1803 года она следовала стилю более старого завода в Капо-ди-Монте, сочетая неоклассические мотивы с манерой барокко. В том же году она начала производить фарфор, имитирующий фарфор из Севра, и для руководства этим изменением из Парижа были приглашены два француза, Вивьен и Виктор Перш. «Среди лучших образцов этого периода, — говорит Рианьо, — можно назвать великолепные часы и четыре вазы высотой два метра с фарфоровыми цветами, которые находятся в одном из парадных залов Мадридского дворца. Вазы расположены по четырем углам комнаты. Часы украшены большими фигурками из бисквита. Большое количество ваз « » из фарфора Retiro хранится в королевских дворцах Мадрида, Аранхуэса и Эскориала. Они часто украшены позолоченной бронзой с муслиновыми или фарфоровыми цветами. Синий цвет имитаций Wedgwood не так чист, как у английских, а бисквитные изделия не так изящны. К этим экземплярам часто добавляют золото».



LXXIII

ФАРФОР ФАБРИКИ MONCLOA

Тем не менее, к тому времени это производство находилось в упадке. Оно сильно пострадало после смерти Карла III, а после французского вторжения в 1808 году было захвачено врагом и оккупировано им на несколько месяцев. Во время правления «интрус» Жозефа Бонапарта фарфор все еще производился в некотором объеме, но к моменту начала Пиренейской войны производство практически прекратилось. «Рядом с этим кварталом», — писал Форд, описывая сады Ретиро в середине прошлого века, — «находилась *Ла-Чина*, или королевская фарфоровая мануфактура, которая была разрушена захватчиками и превращена ими в укрепление, которое 14 августа 1812 года сдалось герцогу вместе с двумя сотнями пушек. Она была взорвана 30 октября лордом Хиллом, когда неправомерные действия Бальестероса вынудили его эвакуировать Мадрид. Сейчас *Ла-Чина* является одним из постоянных предметов клеветы испанцев и *афрансесадо* против нас, поскольку утверждается, что мы, англичане, уничтожили эту фабрику из-за коммерческой зависти, поскольку она была конкурентом нашей гончарной промышленности. «Что можно сделать (как сказал герцог) с такими клеветническими заявлениями, кроме как презирать их? Клеветам против меня и армии нет конца, и у меня не было бы времени заниматься чем-либо другим, если бы я начал их опровергать или даже обращать на них внимание» (Disp., 16 октября 1813 г.). Эти фарфоровые черепки и подобные изобретения врага разбивались о его железную силу сознательного превосходства.

«Настоящая простая *правда* заключается в следующем. Французы разбили *оллы* и превратили этот Севр Мадрида в Бастилию, которая, а не горшки, была разрушена англичанами, которые теперь, далеко не опасаясь какой-либо испанской конкуренции, фактически внедрили свою систему производства керамики; и, соответственно, очень красивый фарфор теперь производится в Мадриде и Севилье английскими мастерами. В

последнем месте монастырь, также превращенный Сультом в цитадель, теперь превращен в фабрику по производству металлических изделий нашим соотечественником, г-ном Пикманом. Фердинанд VII после своего восстановления на троне воссоздал *Ла-Чина*, перенеся мастерские и склады в Ла-Монклоа, некогда виллу семьи Альва на Мансанаресе».

Эта фабрика в Ла-Монклоа была основана в 1816 году () и проработала до 1849 года. Образец изделий из Ла-Монклоа воспроизведен на таблице [lxxiii](#).

За пределами королевских дворцов Испании фарфор Буэн-Ретиро встречается редко. Самые избранные коллекции, не принадлежащие короне, принадлежат или до недавнего времени принадлежали маркизу Арсиколлару, графу Валенсии де Дон Хуану и дону Франциско Лайглесии.



Сноски:

[\[60\]](#) Мартин Хьюм, *«Испанский народ»*, стр. 15 (примечание).

[\[61\]](#) «Посуда, точно такая же, как ареццкая, называемая некоторыми красной римской посудой, а другими — самайской, отличается мелкой текстурой, состоящей из тонкой глины, и при разбивании имеет края непрозрачного светло-красного цвета, в то время как внутренняя и внешняя поверхности довольно гладкие и имеют более яркий и темный красный цвет. Ее можно найти во всех местах древнего мира, куда доходила римская армия или цивилизация. Она отличается от арецкой более темным оттенком, более прочной глазурью и более грубым орнаментом. Возможно, весь отрывок из Плиния, в котором он говорит о глиняной посуде своего времени, относится к этой красной посуде. Так, для блюд он хвалит самайскую и арецкую посуду, для чашек — посуду из Сурентума, Асты и Полленции, Сагунта и Пергама. Свои мануфактуры были в Траллесе и Мутине. Кос пользовался наибольшим уважением; Хадрия производила самую прочную керамику. Ясно, что керамика из Сагунта была красной; керамика из Кум также была того же цвета... То, что красная керамика была найдена среди густых лесов Германии и на дальних берегах Британии, является замечательным фактом в цивилизации древнего мира. По-видимому,

она была импортной, поскольку везде, где ее находили, она была абсолютно идентичной и легко отличалась от местной керамики». — Бирч, «*История древней керамики*», стр. 560, 561.

[62] «Она принадлежит к классу нежной блестящей керамики, состоящей из ярко-красной пасты, похожей на сургуч, с плотной текстурой и покрытой кремниевой или, по мнению некоторых, металлической глазурью. Эта глазурь чрезвычайно тонкая, прозрачная и равномерно нанесена на всю поверхность, лишь слегка усиливающая цвет глины». — Бирч, стр. 561.

[63] Сокол — один из самых распространенных мотивов на всей персидской керамике и, по сути, был национальным символом охоты. Его важность для преследования и добычи дичи хорошо описана в книге сэра Джона Малкольма «*Зарисовки из Персии*».

[64] Постановление о продавцах воды от 1516 года гласит, что каждый из этих продавцов должен нести минимум шесть *кантаро*, и что сами кантаро должны быть «круглой формы, а не мавританской, так как последние имеют длинные носики; каждый *кантаро* должен закрываться пробкой». Последний является типичным кувшином Марокко. «Пока мы разговаривали, соседи зашли, как это принято на Востоке, и сидели тихо и сдержанно, время от времени пьян из одного из двух длинношеих и пористых кувшинов для воды, известных как «барадас» или «охладители», которые стоят с деревянными пробками, привязанными к ним пальмовым шнуром, по обе стороны дивана». — Каннингхэм Грэм, «*Могреб-эль-Акса*», стр. 88.

[65] Последний, который был более изысканным из двух, был выкопан Доном Иво де ла Кортиня. Впоследствии он был оставлен разваливаться, но цветная иллюстрация, изображающая его, находится в первом томе *Museo Español de Antigüedades*.

[66] Он дает следующее определение терминам «*тессела*» и «*круста*»: «*Tessellae sunt e quibus domicilia sternuntur a tessellis nominata, id est quadratis lapillis, per diminutionem*».

«*Crustae sunt tabulae marmoris. Unde et marmorari parietes et constati dicuntur. Qui autem marmora secandi in crustas rationem excogitaverunt non constat. Fiunt autem arena et ferro serraque in praetenui linea premente arenas, tractuque ipse secante: sed crassior arena plus erodet marmoris. Nam tenuis fabricis et polituris accomodata est*».

[67] Среди этих руин, в пяти милях от города, были найдены куски обычного кирпича, но не было найдено ни одного предмета из глазурованной керамики, будь то *фосейфеса*, *азулежу* или мозаика.

[68] Версия Дози «*Истории Альмагреба*» Ибн-Адзари Мавра; стр. 253.

[69] По словам Гестосо, цвета, использовавшиеся альмохадами, включали зеленый, черный, карамельный или медовый и темно-пурпурный. Эти цвета не менялись до XVI века.

[70] Гестосо говорит, что на старых куэнка-плитках иногда встречаются витиеватые готические и ренессансные мотивы. Однако это было скорее исключением.

[71] Сеньору Гестосо принадлежит плакетка, которая происходит из снесенной мудехарской церкви Сан-Мигель в Севилье. Ее размеры составляют 15 дюймов в высоту и 10 дюймов в ширину, и она украшена барельефным изображением коронации Девы Марии. Брови, веки и губы фигур выполнены кобальтом на толстом слое белой глазури и сильно напоминают метод Лукки делла Роббиа. Гестосо считает, что эта плита была изготовлена в конце XIV века. Если это так, то она на много лет предшествует работе делла Роббиа (чье «Воскресение» на одной из дверей собора Флоренции датируется 1438 годом). Подобный образец, также неизвестного автора и изображающий коронацию, находится в часовне Саграрио Севильского собора.

[72] Некоторые *азулежу*, подписанные Никулосо и датированные 1500 годом, ранее находились во дворце графов Эль-Реаль-де-Валенсия в одноименном городе. Эти плитки были выполнены в рельефном стиле и доказывают, что Никулосо не работал исключительно в итальянском стиле.

[73] В Португалии плитки, которые, по мнению Гестосо, были изготовлены в Севилье, хранятся в соборе Коимбры, церкви Сан-Роке в Лиссабоне и двух дворцах Синтры. В нашей стране, по утверждению Марриата и Деммина, севильские плитки украшают стены капеллы мэра в Бристоле, куда они, несомненно, были доставлены одним из многочисленных английских купцов, торговавших между Испанией и Англией и известных тем, что в XVI веке обосновались в Севилье. Еще одна плитка севильского производства, происходящая из церкви Хэккомб в Девоншире, находится в Британском музее.

[74] Гестосо считает, что процесс *пизано* уступил место процессу *куэнка*. Он говорит, что ему не известно ни одной плитки *пизано*, которая могла бы датироваться позднее второй половины XVII века.

[75] *Guía de Granada*; стр. 35, 36.

[76] Чистый красный — самый редкий из цветов, используемых в мавританской плитке. Однако он встречается в одной части Альгамбры, а именно среди великолепных плиточных украшений башни Торре-де-ла-Каутива.

Гестосо говорит, что красный цвет был практически неизвестен среди севильских гончаров. Однако иногда на гербах место, которое должно было быть красным, оставляли незакрашенным при изготовлении плитки, а после обжига окрашивали масляной краской.

[77] Цветные иллюстрации каталонских и других испанских *азулехос* опубликованы вместе с текстом Гарсии Льянсо в «*Historia General del Arte*»; т. II.

[78] Том III, стр. 56.

الكافية

[79] Алафия написана в Нешки как «الكافية», и, по словам сеньора Осма, путем удаления диакритических знаков и удлинения некоторых линий гончар преобразовал это



слово в условный и исключительно декоративный символ:

[80] «*Sobre tot es la bellessa de la obra de manizes daurada é maestriulment pintada que ja tot lo mon ha enamorat entât que lo papa, é los cardenals é lo princeps del mon per special gracia la requeren é stan marauellats que d'terra se puxa fer obra axi excellent é noble*».

[81] Уоллис, *Восточное влияние на итальянское керамическое искусство*. Лондон; 1900.

[82] В люстровой керамике эти цвета, и особенно синий, являются наиболее распространенными. Было обнаружено, что другие цвета, такие как зеленый и черный, плохо подходят для процесса люстрования.

[83] Я подробно описал эти подделки в главах II и III книги «Гранада: воспоминания, приключения, исследования и впечатления».

[84] Этот блеск слабый, но вполне различимый, и Рада-и-Дельгадо явно ошибался, полагая, что его нет.

[85] Утраченная ваза, упомянутая Оуэном Джонсом, чертеж которой был сделан, имела ту же форму, что и сохранившаяся ваза, но в ее украшении был изображен герб династии Насритов из Гранады. Именно это обстоятельство побудило Гомеса Морено предположить, что эти вазы были произведением гранадских художников.

[86] «*Los nichos para chinelas*», как он их называет, описывая Sala de Comares.

[87] J. R. Mélida, *Jarrones arábigos de loza vidriada*; опубликовано в *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*.

[88] *Relación del viaje hecho por Felipe II. en 1585*. Мадрид, 1876.

[89] Деревня Муэль продолжала оставаться центром этого ремесла. Таунсенд, путешествовавший по Испании в 1786 и 1787 годах, писал о ней: «Здесь много гончаров, которые вращают свои гончарные круги не руками, а ногами, с помощью более крупного круга, концентрического по отношению к тому, на котором они лепят глину, и почти на одном уровне с полом».

[90] Не было найдено прямых доказательств того, что в Севилье когда-либо изготавливали люстровую посуду, но в документе, скопированном Гестосо и уже

упомянутом мной (с. 152), записано, что знаменитый *гончар* времен Фердинанда и Изабеллы по имени Фернан Мартинес Гихарро выделил в своем помещении отделение («*tiendas del dorado*») для изготовления или хранения люстревой керамики.

[91] По словам сеньора Осма, эти надписи сомнительны в каждом случае и встречаются только на тарелках с изображением льва. Две тарелки, принадлежащие этому джентльмену,

имеют надписи «  » и «  ».

[92] *Путешествия по Испании*; стр. 305. Суинберн не мог быть любителем природы, раз так отзывался о запахе земли.

[93] Одна из самых красивых популярных испанских *копл* посвящена *алькарразе*:

«Алькаarrassа твоего дома

chiquilla, quisiera ser,

para besarte los labios

cuando fueras á beber».

«Дорогая, я хотел бы быть *алькарразой* в твоём доме, чтобы целовать твои губы каждый раз, когда ты пьёшь из меня».

[94] Переводчик Лаборда добавляет: «Эти кувшины очень распространены на Ямайке; они бывают разных размеров, от пинты до трех пинт. Некоторые из них ночью выставляются на балконы, чтобы обеспечить запас прохладной воды. Подобные охладители недавно появились в Англии».

[95] «Те, что самого высокого качества, — добавляет Форд, — называются *букарос*; лучшие из них привозятся из Южной Америки — они имеют более изящную форму, изготовлены из более тонкой глины и часто имеют приятный запах; многие женщины имеют привычку кусать, а то и есть их кусочки».

[96] *Справочник*; Том I, стр. 26.

[97] «On y fait», писал Альварес де Кольменар, «des ouvrages vernissés d'une façon ingénieuse, avec des peintures variées de bon goût; on estime ces ouvrages autant que ceux de Pise et des Indes Orientales, et on en fournit plusieurs provinces. Ce négoce rend plus de cinquante mille ducats par an» (Этот бизнес приносит более пятидесяти тысяч дукатов в год). — *Annales d'Espagne et de Portugal*; Том II, стр. 187. Эта работа датирована 1740 годом, но мой экземпляр перепечатан из другого издания, опубликованного ранее в том же веке.

[98] Краткое изложение истории возникновения и развития испанских торговых гильдий см. в Приложении Н.

[99] *Historia General del Arte*.—Том II.: *Cerámica*, автор Гарсия Льянсо.

[100] Рианьо; *Справочник*; стр. 182, 183.

[101] 11 сентября 1759 года король написал своему государственному секретарю Ричарду Уоллу: «Рабочие и инструменты Королевской фарфоровой мануфактуры Капо-ди-Монте также должны быть отправлены из Неаполя в Аликанте на судах, подготовленных для этой цели, чтобы оттуда отправиться в Мадрид. Необходимые транспортные средства должны быть предоставлены, а расходы отнесены на счет Его Величества».

[102] *Nouveau Voyage en Espagne*; Том I, стр. 232, 233.

СТЕКЛО

В Галисии были обнаружены небольшие сосуды из бесцветного стекла, относящиеся к кельтскому периоду, так что, возможно, эта отрасль промышленности в Испании возникла еще до римлян. После завоевания стекло здесь изготавливали римляне ([103]), которые строили свои печи из знаменитой глины (гончарной глины), добываемой в окрестностях Валенсии или Тортосы. Римское стекло, несомненно, подражали коренные испанцы: по крайней мере, из наблюдений святого Исидора мы знаем, что это вещество было хорошо знакомо вестготам. «Olim fiebat et in Italia, et per Gallias, et Hispaniam arena alba mollissima pila mola qua terebatur». Тот же автор с восхищением говорит о цветном стекле, имитирующем драгоценные камни. «Tingitur etiam multis modis, ita ut hyacinthos, saphirosque et virides imitetur et oniches vel aliarum gemmarum colores»; и снова: «Fingunt enim eas ex diverso genere nigro, candido, minioque colore. Nam pro lapide pretiosissimo smaragdo quidam vitrum arte inficiunt, et fallit oculos sub dolo quadam falsa irriditas quoadusque non est qui probet simulatum et arguat: sic et alia alio atque alio modo. Neque enim est sine fraude ulla vita mortalium». Из этих утверждений мы делаем вывод, что визиготы свободно изготавливали цветное стекло, имитирующее настоящие драгоценные камни. Такие имитации, подтверждающие своим

совершенством утверждение святого Исидора о том, что «vera a falsis discernere magna difficultas est», до сих пор можно увидеть на коронах и других украшениях, обнаруженных в Гуаррасаре (см. т. I, , стр. [15–29](#)), а также на триптихах и оружии. Действительно, любовь к поддельным драгоценностям является неотъемлемой чертой испанского характера и прослеживается на всех этапах национальной истории. Путешественники постоянно отмечали это, и уже процитированные замечания графини д'Ольнуа подтверждаются другими авторами. «На размытых берегах к югу от реки», писал Суинберн о реке Мансанарес в Мадриде, «находят большое количество камешков, называемых алмазами Святого Исидро. Их ограняют как драгоценные камни, и дамы высшего общества носят их в волосах как заколки или на пальцах как кольца. Они имеют небольшой блеск или не имеют его вовсе, а их поверхность очень тусклая и стеклянная. Стоимость лучшего необработанного камня не превышает нескольких пенсов».

В основном в виде имитаций драгоценных камней сохранились до наших дней образцы самого раннего испанского стекла,^{[1104](#)} хотя характерная черта старого римского стекла, известная в Италии как *lattocinio* или «молочно-белый» орнамент в виде нити или линии, проходящей по всей поверхности сосуда, до сих пор остается общей чертой испанского стекла, помимо того, что она встречается в испано-мавританском стекле.

Рико-и-Синобас говорит, что правила резки стекла с помощью алмаза или *ножа* (как его когда-то называли) изложены в трактате под названием *El Lapidario*, первоначально написанном (возможно, в IV, V или VI веке) на иврите, который был привезен в Испанию примерно через две или три сотни лет. Этот трактат был переведен на арабский язык неким Аболаисом, жившим в период до XIII века, а затем (в 1248 году по приказу Альфонсо Ученого) на кастильский язык.

Смешанный с большим количеством сказочных и фантастических материалов, этот трактат содержит поучительные и интересные заметки о составе и окраске старого стекла, в том числе испанского. Одна из таких заметок звучит следующим образом. «Одиннадцатой степенью знака Стрельца является стеклянный камень, содержащий вещество, которое является телом само по себе (песок), и другое, которое добавляется к нему (соль), и когда они очищают эти вещества и извлекают их из огня, они создают между ними одно целое тело. Полученный таким образом камень (стекло) имеет много цветов. Иногда оно белое (и это более благородное и лучшее, чем другие), а иногда красное, зеленое, *xade* (темный, обожженный цвет) или пурпурное. Это камень, который легко плавится в огне, но, когда его извлекают из него, он снова превращается в свое прежнее вещество: и если его извлечь из пламени несвоевременно и без постепенного охлаждения, он разрывается на части. И он легко принимает любой цвет, который на него наносят. А если им ранить животное, он открывает рану, острую, как от железа».

В трактате также описывается камень под названием *ессе*, который использовался в стекольном производстве, и говорится, что он был найден в Испании, «в горах, не очень высоких, которые возвышаются над городом Аррака и называются *Secludes*. Камень имеет интенсивный черный цвет с желтыми пятнами. Он блестящий и пористый, хрупкий и

легкий...; и если его измельчить с медом, смазать им стекло и подвергнуть воздействию огня, он окрашивает стекло в красивый золотой цвет и делает его более прочным, чем раньше, так что оно не плавится так легко и не разбивается с такой легкостью».

Я уже говорил, что о способности алмаза резать стекло упоминается в той же работе, которая далее сообщает нам, что этот драгоценный камень «разбивает все другие виды камней, проделывая в них отверстия или резая их, и ни один другой камень не способен его разбить; более того, он измельчает все другие камни, если потереть им о них...; и те, кто пытается разрезать или проделать отверстия в этих других камнях, берут кусочки алмаза, маленькие, тонкие и острые, и крепят их на серебряных или медных пластинах, и с их помощью делают необходимые отверстия или надрезы. Так они гравировывают и вырезают инталии».

Таким образом, все эти отрасли стекольного производства практиковались испанцами с раннего периода их истории. Этот народ был также знаком с использованием наждачного порошка, талька, наносимого на окна, и горного хрусталя. В переводе Аболеса мы читаем, что в то время кристалл «встречался во многих местах, хотя самый лучший был из Эфиопии. Вещество, из которого он состоит, — это замерзшая вода, окаменевшая. И доказательством этого является то, что, когда его разбивают, внутри обнаруживаются мелкие зерна, которые попали туда, когда он превращался в камень (кристаллизовался); или же в некоторых его частях обнаруживается то, что похоже на чистую воду. И он обладает двумя качествами, которые отличают его от всех других камней: когда кристалл нагревается, он принимает любой цвет, который на него наносят, и его легче обрабатывать, кроме того, он плавится от огня, так что из него можно сделать любую желаемую форму; и если эта форма круглая, и камень поставлен на солнце, он сжигает все горючие предметы, которые поставлены перед ним; однако он делает это не благодаря своим собственным свойствам, а благодаря *прозрачности своей субстанции*, солнечным лучам, которые падают на него, и округлости его формы».

Здесь мы, по-видимому, достаточно ясно предвещаем применение этого вещества для изготовления очков, помогающих зрению, особенно когда автор трактата добавляет, что, глядя через кристалл, человеческий глаз обнаруживает «детали величайшей красоты и вещи, которые скрыты от простого (*т. е.* не подкрепленного) зрения».

Рико и Синобас (которые владели прекрасной коллекцией антикварного стекла, испанского и неиспанского) склонялись к мнению, что во времена римлян самым прекрасным и прочным стеклом, а также самым дорогим и востребованным, было стекло, произведенное в Испании. В древние времена основные центры испанского стекольного производства были расположены в центре полуострова (где сейчас находится Новая Кастилия), в окрестностях Тортосы и в некоторых районах Сальминья (), лежащих между Пиренеями и побережьем Каталонии, хотя впоследствии это ремесло распространилось на королевства Валенсия и Мурсия, а также на долины Оллерия (Ollería), Салинас, Бусот и Рио Альмансора, образуя зону, простиравшуюся от мыса Креус до мыса Гата. Другими регионами, в которых это ремесло было введено, по-видимому, в более позднюю эпоху,

были районы средиземноморского побережья, Куэнка, Толедо, Авила, Сеговия и другие части Новой Кастилии, вплоть до склонов Сьерра-де-Гуадаррама. В остальной части полуострова нет ни малейших признаков (за исключением неясного упоминания Страбоном о сосудах и емкостях из *воска*) того, что стекло производилось во время римского господства в стране, будь то в Андалусии, Лузитании (Португалия) или в северных регионах Кантабрии.

Рико-и-Синобас описал испанскую стекловаренную печь тех примитивных времен. Он говорит, что печи, которые использовались для изготовления предметов значительных размеров, состояли из трех отделений, расположенных одно над другим: нижнее цилиндрическое, для огня и золы, следующее с куполообразной крышкой, для концентрации тепла, и третье, верхнее, также с куполообразной крышкой, для хранения кусков стекла, которые остужались постепенно. Стена печи имела ряд отверстий, которые, в зависимости от уровня, на котором они были расположены, служили для регулирования огня, настройки тиглей или извлечения с помощью металлических стержней кусков расплавленного стекла перед тем, как подвергнуть их воздействию духового трубочного аппарата. Размеры таких примитивных печей, которые были найдены в Испании или Италии, составляют девять футов в высоту и шесть футов в диаметре, а материал, из которого они построены, — это аргил, нечувствительный к теплу и тщательно очищенный путем промывки от всех посторонних, растворимых или горючих веществ. Тигли, которые помещались в печь по два, четыре или максимум шесть за раз, также были изготовлены из этого аргила, обработанного и очищенного с еще большей тщательностью. Печи и тигли меньшего размера использовались для изготовления миниатюрных предметов, таких как бусины и искусственные драгоценные камни.^[105]

Альмерия, вероятно, была самым важным центром испано-мавританского стеклоделия и упоминается в связи с этим ремеслом Аль-Маккари. Восточная форма старых сосудов, которые изготавливались в этой местности, до сих пор сохранилась в некоторых предметах, таких как кувшины, чаши, фляги и бутылки для *aguardiente*, которые до сих пор производятся или производились до недавнего времени во всем регионе, простирающемся от Альмерии до склонов Альпухарры. «Все эти предметы, — говорит Рианьо, — украшены зубчатым орнаментом из пуговиц, решетчатой резьбой и линиями, о которых я уже упоминал, которые были нанесены на них после изготовления предмета в римском стиле. Паста, как правило, темно-зеленого цвета, и когда мы находим те же самые черты в сосудах из прозрачного белого стекла, мы можем утверждать, что это современные подделки, изготовленные в Кадальсо или где-либо еще, поскольку они очень редко встречаются в провинциях Альмерия и Гранада и, как правило, встречаются в Толедо и других местностях; кроме того, для восточного искусства характерно, что его общая форма соответствует геометрическому узору, и мы никогда не находим, как в итальянских произведениях искусства, формы и причудливые орнаменты, которые нарушают симметрию общих линий и жертвуют ими ради красоты целого».

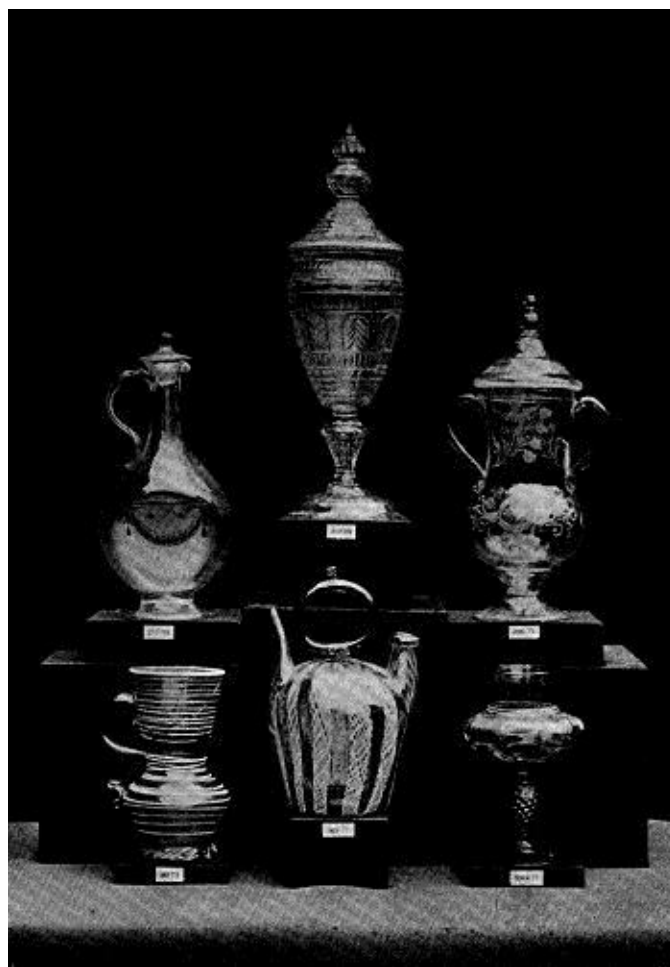
Ни одно из оригинальных мавританских стекол Альгамбры не сохранилось до наших дней. Большая часть была уничтожена в результате взрыва в 1590 году порохового завода, который находился непосредственно под дворцом и рядом с рекой Дарро. В архивах

Альгамбры особо упоминаются круглые стеклянные окна или «глаза», от которых остались только соответствующие отверстия в банях того же дворца. Это стекло, которое, возможно, было цветным, также было уничтожено взрывом, как и окна, «расписанные цветами с причудливыми узорами и арабскими надписями», в Sala de Embajadores,^{[11061](#)} окна в Зале двух сестер и некоторые окна, «расписанные многими историями и королевскими гербами», принадлежащие церкви Альгамбры.

Превосходное стекло, которое, по мнению некоторых авторов, не уступало венецианскому, производилось в Барселоне уже с XIII века. В описи короны Арагона, датированной 1389 годом и цитируемой Гарсиа Льянсо, упоминаются изготовленные здесь стеклянные сосуды для сладостей, чашки и кубки с серебряными оправками, украшенные королевским гербом. Гильдия барселонских стекольщиков была основана в 1455 году, а позднее в том же веке Херонимо Пауло писал, что «стеклянные сосуды различного качества и формы, которые вполне могут составить конкуренцию венецианским, экспортируются в Рим и другие места». Аналогичные заявления делали Маринеус Сикулус и Гаспар Баррейрос.

Другими центрами испанского стекольного производства были Каспе в Арагоне, Севилья, Валенсия, Эль-Барро (^{[11071](#)}), Пинар-де-ла-Барро (Pinar de la), Видриера (Vidriera), Ройо-Молино (Royo Molino) (около Хаэна), Эль-Рекуэнко (El Rescuenco) (Гвадалахара), Себрерос (Sebreros) (Авила), Медина-дель-Кампо (Medina del Campo), Вента-дель-Кохо (Venta del Cojo), Вента-де-лос-Торос-де-Гисанд (Venta de los Toros de Guisando) и Кастиэль-де-ла-Стекольный завод в Кастиэль-де-ла-Пенья был основан умным и неутомимым Эрнандо де Сафра, секретарем католических монархов Фердинанда и Изабеллы. «По подсчетам, — говорит Рианьо, — на этом стекольном заводе ежемесячно использовалось около двух тонн песка».

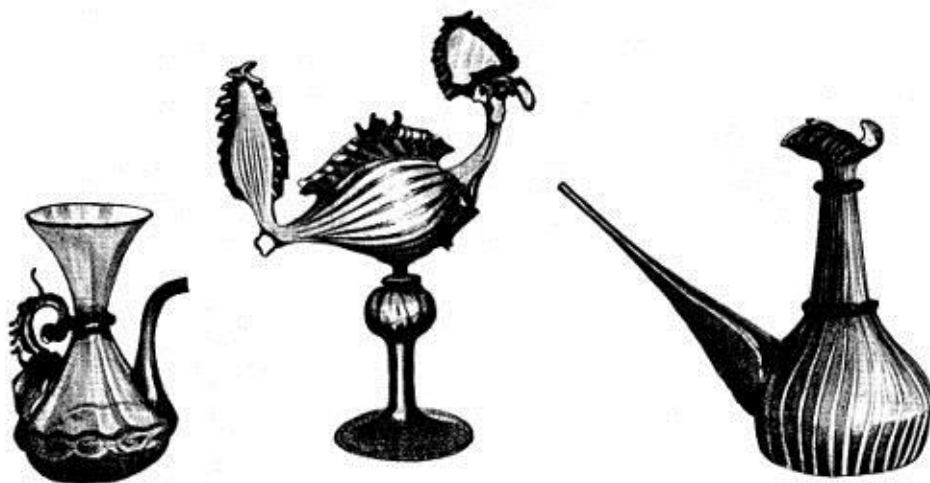
Еще более важной, чем вышеупомянутая, была знаменитая фабрика в деревне Кададьсо в провинции Толедо, которую иногда, в силу характера ее единственной промышленности, называли Кададьсо (или Кадахальсо) де лос Видриос. Стекло, производившееся здесь, высоко оценивалось различными писателями XVI и XVII веков, такими как Маринеус Сикулус и Мендес Сильва. Первый из этих авторов в своей работе *«Запоминающиеся вещи Испании»* пишет: «Стекло производилось в нескольких городах Кастилии, наиболее важным из которых был Кададьсо, снабжавший все королевство». Кувшины и бутылки из стекла Кададьсо () упоминаются в инвентаре Альбуркерке. Мендес Сильва говорит, что первоначально было три печи, и что их цветное стекло не уступало венецианскому (табл. ^{[lxxiv](#)}). Это было в середине XVII века. Ларруга сообщает нам, что к концу XVIII века эта местная промышленность пришла в упадок. Одна из трех печей была заброшена. Две другие производили стекло более низкого качества, а также в меньших количествах.



LXXIV
СУДЬБЫ ИСПАНСКОГО СТЕКЛА
(Музей Южного Кенсингтона)

Стекло Каталонии сохраняло свою древнюю репутацию на протяжении XV и XVI веков и части XVII века, и в это время наблюдательные путешественники по-прежнему сравнивали его с венецианским (табл. [lxxv](#)). Помимо столицы, основные стекольные заводы в этой провинции находились в Альматрете, Монкаде, Сервельо и Матаро. В 1489 году житель Барселоны по имени Висенте Сала и его сыновья обратились в городской совет с просьбой разрешить им построить печь в Монкаде «для занятия ремеслом изготовления стекла, которое в настоящее время производится здесь так же прекрасно и тонко, как и в любой другой части мира (учитывая, что стекло, которое мы производим в этом районе, по тонкости и красоте не уступает любому другому в мире)».

Сохранился документ, из которого мы узнаем, что в 1498 году () члены городского совета Барселоны приложили все усилия, чтобы убедить Фердинанда Католического отменить определенную монополию или другую форму исключительной привилегии, которую он предоставил местному стекольщику. Результат этой апелляции не зафиксирован. В 1503 году Фердинанд подарил своей супруге двести семьдесят четыре стеклянных предмета, изготовленных в Барселоне, а Филипп II владел ста девятнадцатью предметами, произведенными в том же месте.



LXXV

СУДЬБЫ КАТАЛОНСКОГО СТЕКЛА

(По рисункам автора)

Важным достижением в этом ремесле стало производство цветного стекла для церквей и соборов. На Пиренейском полуострове первыми, кто начал заниматься этим видом стеклоделия, были в основном выходцы из Германии, Франции и Фландрии, прибывшие в Испанию в начале XV века.^[108] Многие из самых старых окон, выполненных этими иностранцами или испанцами, которых они обучили, до сих пор сохранились в соборах Леона, Толедо, Бургоса, Барселоны, и Сео в Сарагосе. В Леоне есть несколько окон, которые датируются еще XIII веком и в которых стекло представлено в виде небольших кусочков, расположенных как мозаика. Некоторые из более поздних и больших окон в том же соборе имеют высоту тридцать пять футов, а одно из них, датируемое XVI веком, как полагают, было подарено этому храму Марией Английской до ее брака с Филиппом II.

Однако именно в XII и XIII веках в Испании, как и в других странах, стало обычным окрашивать поверхность белого стекла путем частичного плавления — процесс, упомянутый в трактате Аболеса, на который я неоднократно ссылался. Между XI и XIII веками цветные окна испанских храмов все еще состояли из кусочков стекла, соединенных по типу мозаики, образуя орнаментальные узоры из звезд и подобных элементов; но после этого периода декоративные мотивы, как говорят, стали рисоваться *en caballete* и состояли из фигур или изображений сцен из Священного Писания. В Испании, начиная с XII века, мастерские по изготовлению этого цветного стекла обычно располагались в пределах храмовых комплексов () важных храмов, таких как собор в Толедо, или же, как в случае с Бургосом, в отдельных зданиях и *пристройках (dependencias)*. Здесь, в квадратных печах, характерных для той эпохи, и до того, как стекло устанавливалось в тяжелую свинцовую раму, оно окрашивалось с изысканной тщательностью и терпением руками мастера-ремесленника, иногда одним цветом только на одной из поверхностей, иногда одним и тем же цветом на обеих, а иногда разными цветами на каждой из поверхностей. Эскизы, по которым изготавливались такие окна и которые часто создавались известными

художниками, обычно были три. Первый содержал в уменьшенном масштабе цветной контур окна; второй, нарисованный в точном масштабе окна, как оно должно было быть, состоял из всех вырезанных и пронумерованных по разным цветам частей; а третий, также в предполагаемом размере окна, хранился в полном виде, чтобы служить образцом на случай, если окно пострадает от какой-либо аварии и потребует реставрации или ремонта. Ни один из этих эскизов не сохранился до наших дней, но Рико-и-Синобас указывает, что, судя по яркому и простому характеру их расцветки и контуров, иллюстрированные миниатюры испанских рукописей XIII века, таких как «*Кантигас*» и «*Книга о шахматах*» Альфонсо Ученого, вполне могли быть использованы для витражей того периода или скопированы с них.

Как только эскиз был закончен, художник-витражист переносил его на поверхность стекла. Стекло было разрезано на квадратные куски, удобно соединенные между собой, с достаточным пространством между ними, чтобы пропустить свинцовые перемычки. Перед нанесением на стекло и закреплением с помощью огня краски смешивались с медом, мочой, уксусом и другими жидкостями или веществами, которые служили связующим веществом для прикрепления краски к стеклу. После такой подготовки краски в виде порошка высушивались в течение двух-трех дней, прежде чем стекло помещалось в печь. Желтый цвет, который был самым стойким и проникал глубже всего под поверхность стекла, получали из определенных комбинаций серебра и нитрата калия, а оксиды или другие формы меди, свинца, железа, олова, серебра и марганца использовались для получения черного, белого, красного, зеленого, синего, пурпурного, фиолетового или телесного цветов. Эти цвета проникали в стекло на глубину около полумиллиметра, но иногда, после нанесения цвета, мастер подвергал стекло трению с помощью деревянной полировальной машины или круга, придавая ему большую прозрачность и чистоту в любом месте по своему усмотрению.

Среди художников, создавших цветные окна собора в Леоне, были мастер Жоан де Арге (1424 г.), мастер Балдовинь и Родриго де Феррерас. Витражи в Толедо датируются началом XV века и были изготовлены Альбертом из Голландии, Васко Троя, Луисом Педро Франсесом, Хуаном де Кампосом и другими, в том числе выдающимся Дольфином, который, по словам Сеана, начал работать здесь в 1418 году по заказу архиепископа Дона Санчо де Рохаса. Документы, собранные и впервые опубликованные Зарко дель Валье, сообщают нам, что 22 марта 1424 года Дольфин получил от Альфонсо Мартинеса, казначея и надзирателя работ, двести золотых флоринов и некоторые другие деньги в счет его общей оплаты в четыреста золотых флоринов за «восьмое окно, которое он делает для главы собора». Другие свидетельства об оплате, относящиеся к Маэстре Дольфину (как он всегда подписывался), включены в ту же коллекцию. К 1427 году он был «умер, да простит его Бог!», и окна « », которые он оставил незавершенными, были доделаны его помощником Лоисом (Луи).^[109]

В 1458 году, также в Толедо, монах по имени Пабло начал реставрировать витражи *крузеро*. Его заработная плата была установлена «аббатом и надзирателем работ» в размере пятидесяти *мараведи* в день, а заработная плата «его помощников, Ксимено и Хуанико», — в

размере половины этой суммы. Другими художниками, занимавшимися той же работой, были Пабло (не тот монах, о котором только что шла речь), немец Питер и «мастер Генри», также немец. Пабло получил разрешение на покупку десяти с половиной *квинталей* и тринадцати фунтов цветного фламандского стекла по цене две тысячи *мараведи* за каждый *квинталь*. Согласно договору от 1485 года (он умер между 1487 и 1493 годами), Мастер Генри получил от властей собора сумму в 150 000 *мараведи* «для поездки во Фландрию или в любую другую часть, которую он пожелает, где можно найти хорошее стекло белого, синего, зеленого, алого, пурпурного, желтого или черноватого (*prieto*) цвета, равного по толщине образцу, который он имеет при себе, и привезти нам оттуда такое количество, которое необходимо для окон нашего собора».

Из этого уведомления очевидно, что Испания в то время была неспособна производить стекло высочайшего качества. С помощью стекла, привезенного из-за границы, Генри обязывался изготавливать «любые фигуры, изображения, свитки и другие предметы, которые ему будут заказаны, в соответствии с местом, которое они должны заполнить; цвета стекла должны быть хорошо смешаны и распределены». Он также должен был изготовить «прочные и глубокие свинцовые оправы, чтобы обхватить и удержать вышеупомянутое стекло, чтобы оно могло противостоять воздуху и ветру». Взамен ему должны были предоставить возведенные леса, весь необходимый мел и железо, а также необходимое количество помощников. В качестве оплаты за свой труд он получал сто пятнадцать *мараведи* за каждый квадратный дюйм стекла, подготовка которого должна была удовлетворить надзирателя и экспертов по работам.

Одним из свидетелей этого документа была жена Генриха, Мария Мальдонада, которая выступила, чтобы поставить свою подпись «с разрешения и по желанию вышеупомянутого мастера Энрике, ее мужа».

В 1433 году мастер Хуан (возможно, тот же самый, что и уже упомянутый Жоан де Арге) начал работать над окнами собора в Бургосе, где в конце этого века его сменили Хуан де Вальдивieso и Диего де Сантильяна. Из *Documentos Inéditos* (стр. 159, 160) мы узнаем, что Сантильяна жил в Бургосе и что 31 мая 1512 года он заключил договор на изготовление трех «исторических окон» для монастыря Сан-Франциско по цене девяносто пять *мараведи* за каждую ладонь стекла, которое должно было быть «хороших цветов и оттенков» и «измеряться по стандарту Бургоса». Сохранились еще два контракта, подписанные тем же мастером и оба относящиеся к Паленсии. По одному из них Сантильяна должен получить за шесть «исторических окон», темы которых указаны, девяносто пять *мараведи* за ладонь, помимо лесов, своего дома и угля.

Арнао де Фландрес (Арнольд из Фландрии) был назначен мастером-стеклописцем собора в Бургосе в 1512 году. Другими стеклописцами, работавшими здесь в XVI веке, были Франсиско де Вальдивieso, Гаспар Котин, Хуан де Арсе, его сын Хуан и внук Педро, а в XVII

веке — Валентин Руис, Франсиско Алонсо, Симон Руис и Франсиско Алькальде. Большинство окон, изготовленных всеми этими мастерами, были разрушены временем и погодными условиями и заменены белыми стеклами, но несколько прекрасных образцов оригинальных работ все еще можно увидеть в часовнях Представления, Констебля и Сан-Херонимо. Пожалуй, самым замечательным из них является розетка над Пуэрта-дель-Сарменталь.^[110]

Другими хорошими окнами соборов до XVI века являются окна в Авиле, которые датируются примерно 1497 годом и были выполнены Диего де Сантильяна, Хуаном де Вальдивieso и другими художниками; окна в Сео в Сарагосе, выполненные каталонцами Терри и Хайме Ромеу (1447); и некоторые окна в Барселоне, расписанные в 1494 году Гилом Фонтанетом.

Однако именно в XVI веке испанское церковное витражное искусство достигает своего высшего уровня совершенства.^[111] К этому веку относятся витражи в соборе Толедо, расписанные в 1503 году Васко де Троя, в 1509 году Алехо Хименесом, в 1513 году Гонсало де Кордоба (они считаются компетентными судьями лучшими из всех), в 1515 году Хуаном де ла Куэста, в 1522 году Хуаном Кампосом, в 1525 году Альбертом Голландским, в 1534 году Хуаном де Ортега и в 1542 году Николасом Вергара-старшим.^[112] В 1537 году Ортега был нанят для ремонта поврежденных или разбитых стекол с годовой зарплатой в 11 250 *мараведи*. Там, где стекла отсутствовали, он должен был заменить их новыми, расписанными собственноручно, получая за каждый *пальмо* нового расписанного стекла дополнительную плату в размере девяноста *мараведи*.^[113]

В том же веке окна Севильского собора, начатые несколькими годами ранее (по словам Сеана, в 1504 году) Мицером Кристобалем Алеманом («Мастером Кристобалем Алеманом»), были доработаны мастерами Хакобо, Хуаном Хуаном Виваном, Хуаном Бернаи, Бернардино де Геландиа, Хуаном Жаком, Арнольдом из Фландрии (1525), Арнао де Вергара (1525), Карлом из Брюгге (1557) и Висенте Менандро (1557).^[114] В 1562 году Диего де Вальдивieso, а в 1570 году Педро де Вальдивieso и Джеральд из Голландии расписали окна собора в Куэнке. В 1542 году ту же работу выполнил в Паленсии Диего де Сальседо, а в 1533 году Джордж из Бургундии, «мастер в искусстве стекла», проживавший тогда в Бургосе, отправился в тот же город и нанял Диего де Вальдивieso для обновления окон собора по цене сто *мараведи* за каждую ладонь цветного стекла и пятьдесят за каждую ладонь прозрачного.^[115]

В 1544 году шестьдесят два окна в нефе собора Сеговии были заполнены расписным стеклом, изготовленным в основном в Вальядолиде и Медина-дель-Кампо, хотя часть была привезена из Фландрии. Остальные окна оставались незаполненными до 1676 года, когда каноник собора по имени Томас де ла Пласа Агирре удалось вновь открыть формулу для изготовления этого ремесла, и необходимые стекла были изготовлены и окрашены в Вальдекемаде Хуаном Данисом под надзором Пласа Агирре. В этой мастерской было изготовлено еще тридцать три окна. По словам Лесеа-и-Гарсии, капитул собора в Сеговии владеет или владел в течение многих лет двумя любопытными рукописями, относящимися к *рописи стеклянных окон*, авторства Франсиско Эрранса, и к *изготовлению стекла*,

авторства Хуана Даниса — того же, кто владел и управлял мастерской в Вальдекемаде. Эти интересные трактаты были изучены Босарте, который их описал. Он говорит, что рукопись о стеклоделии состояла из двадцати трех листов с четким почерком, а рукопись о росписи по стеклу () — из восьми листов; обе рукописи были формата quarto. Последняя содержала, помимо текста, эскизы различных инструментов, необходимых для этого ремесла. Другая, более длинная монография состояла из следующих глав: (1) Как рисовать на стекле. (2) Как резать стекло. (3) Как раскрашивать и затенять стекло. (4) О веществах и ингредиентах для росписи по стеклу. (5) Как придать стеклу телесный цвет. (6) Как придать белому или бледно-голубому стеклу желтый или золотистый цвет, но не другой. (7) Как обжигать стекло. (8) Как сделать стекловаренную печь.

Окна были расписаны в соборе Пальмы-де-Майорки Себастьяном Данглесом в 1566 году и Хуаном Хорда в 1599 году, в соборе Малаги Октавио Валерио в 1579 году, а в соборах Таррагоны и Авилы — соответственно Хуаном Гуашем в 1571 году и Пьером де Чиберри в 1549 году. Этот мастер, несомненно, был иностранцем. Следующая запись, касающаяся его, цитируется Росель де Торрес из *Libro de Fábrica* собора Сеговии: «По приказу каноника Хуана Родригеса, двенадцатого августа я выплатил Пьеру де Чиберри, мастеру по изготовлению оконного стекла, сумму в 56 560 *мараведов*, 34 960 за рамы семи больших окон с боковыми окнами — всего двадцать одна рама — помимо десяти рам для окон нижних часовен, содержащих в общей сложности ММССССХСХVI ладоней, что составляет десять *мараведов* за ладонь к вышеупомянутым 34 960 *мараведам*: а также 19 125 *мараведов* за ССCLXXII ладоней стекла для указанных часовен по полтора *мараведа* за каждую ладонь, плюс 2476 *мараведов* за определенное стекло, которое еще предстояло измерить, поскольку оно находилось в мансардных окнах. Общая сумма составляет вышеупомянутые 56 560 *мараведов*».^[116]

В XVII веке стеклоделие различных видов продолжало производиться в больших масштабах в Барселоне, Матаро, Жироне, Куэнке, Толедо, Вальмакеде и Севилье. В 1680 году герцог Вильяэрмоса основал стекольный завод в Сан-Мартин-де-Вальдейгеласас и поставил его под руководство уроженца Намюра по имени Диодонет Ламбо, которому помогали различные другие художники из Нидерландов. В 1683 году Ламбо сменил Сантьяго Вандолето, который оказался некомпетентным и в 1692 году привел к полной остановке завода.

Я уже упоминал, что стекло производилось в Медина-дель- Кампо, в провинции Вальядолид. В книге Пиньейру да Веига «*Pincigraphia*», написанной в начале XVII века, содержится интересное упоминание об этой стеклянной посуде. «Действительно, стеклянные изделия из Вальядолида очень красивы и стоят того, чтобы их посмотреть, хотя бы ради удовольствия от их созерцания. Есть предметы значительных размеров, такие как (стеклянные) кувшины всех форм и цветов. Другие называются *penados* и имеют форму сифона, из которого выливается вода небольшими порциями».^[117] Кроме того, есть всевозможные хитроумно сконструированные реторты, которых мы никогда не видели в Лиссабоне, и тем не менее в Вальядолиде их стоимость умеренная... Основных магазинов, где продаются эти изделия и фарфор, два, и цены в них такие же, как в Португалии».

В XVIII веке были основаны две очень важные испанские стекольные фабрики. Первая, находившаяся под покровительством короны, была основана доном Хуаном Гойенече в 1720 году в местечке под названием Нуэво-Бастан, в провинции Толедо. Королевская привилегия позволяла этой фабрике производить «все изделия из стекла высотой до двадцати дюймов (), обрабатывать и полировать их, украшать и покрывать металлом; изготавливать зеркала и подобные украшения, стеклянные сосуды всех видов, белое стекло для оконных стекол и стеклянные предметы любого вида и формы, как уже известные нам, так и которые могут быть изобретены в будущем».

Фабрика в Нуэво-Базтане продолжала работать в течение нескольких лет и производила отличное стекло для экспорта в Америку и другие страны, но в конце концов была уничтожена из-за роста цен на топливо и, прежде всего, из-за конкуренции со стороны зарубежных производителей. «Когда иностранцы, — пишет Ларруга в своих *Memorias políticas y económicas*, — увидели, что фабрика работает полным ходом, они сговорились, чтобы привести ее к разорению, и просили своих послов выступить против нее перед министрами; но, увидев, что это не приносит результата, и осознав, насколько важно для них уничтожить это производство, они решили продавать стеклянные изделия по цене, при которой было бы невозможно продавать продукцию Нуэво-Бастана (). Скидка составляла одну треть от общей стоимости. Таким образом, иностранцы сделали фабрику нежизнеспособной, поскольку произведенные ею изделия были отложены и в течение многих лет не находили покупателей. Это, а также стоимость древесины, необходимой для поддержания работы печей днем и ночью, не исключая праздничных дней (поскольку остановка огня на мгновение означала бы порчу печи), привело к краху этой знаменитой фабрики, как только было израсходовано все топливо из соседних лесов».

Тем не менее, после закрытия этих заводов один из работавших там специалистов, каталонец по имени Вентура Сит, привлеченный лесами Вальсайна и отличным и обильным песком, добываемым в этой местности, главным образом в окрестностях деревень Эспирдо и Бернуй-де-Поррерос, решил открыть еще один стекольный завод в Ла-Гранха. Здесь находится королевская летняя резиденция Сан-Ильдефонсо, и Сит имел счастье с самого начала, то есть в 1728 году, заручиться твердой поддержкой Филиппа V и его супруги Изабеллы Фарнезе. По поручению монархов он изготовил несколько зеркал, сначала умеренного размера, а после 1734 года увеличил их размеры до максимальной длины 145 дюймов и ширины 85 дюймов. Ларруга говорит, что эти зеркала были самыми большими из всех, производившихся в то время, и их производство продолжалось почти до конца века. Они часто упоминаются в рассказах путешественников. Свинберн писал в 1776 году: «Недалеко от Картахены находится место под названием Альмасарон, где добывают прекрасную красную землю под названием Альмагра, используемую на фабриках Сан-Ильдефонсо для полировки зеркал. В Севилье ее смешивают с табаком, чтобы придать ему цвет, закрепить его летучесть и придать ему ту мягкость, которая является главным достоинством испанского нюхательного табака».

Описывая королевский дворец в Мадриде, тот же автор говорит, что стены большой аудиенц-залы «инкрустированы красивым мрамором и по всему периметру украшены

большими зеркальными панно в богатых рамах. Стекловаренный завод находится в Сан-Ильдефонсо, где их отливают очень большого размера, но, как мне сказали, они получаются гораздо более грубыми и полными дефектов, чем французские».

По словам Таунсенда (1786), «здесь производство стекла доведено до степени совершенства, неизвестной в Англии. Самые большие зеркала изготавливаются в латунной раме, длиной сто шестьдесят два дюйма, шириной девяносто три и глубиной шесть, весом около девяти тонн. Они предназначены исключительно для королевских дворцов и для подарков от короля. Однако даже для таких целей фабрика находится в неудачном месте и оказывается пожирающим монстром в стране, где продовольствие дорогое, топливо дефицитное, а перевозка чрезвычайно дорогая».

Через несколько лет Лаборд писал об этой же фабрике: «Здесь также есть стекольный завод, на котором производят бутылки высшего качества, а также белые стаканы, украшенные изящной резьбой (таблицы lxxvi и lxxvii). Рядом со стекольным заводом в большом и хорошо оборудованном здании была основана фабрика по производству зеркал. Там есть две печи и значительное количество печей, в которых пластины оставляют остывать после осаждения. Они бывают всех размеров, и самые большие из них, которые когда-либо изготавливались. Иногда их высота составляет от ста, ста тридцати или ста тридцати пяти дюймов, а ширина — от пятидесяти, шестидесяти или шестидесяти пяти дюймов: их растягивают вручную. Процесс полировки выполняется с помощью машины;^[118] затем они транспортируются в Мадрид для металлизации. Нередко можно увидеть бронзовые столы, на которых лежат зеркала длиной сто шестьдесят дюймов и шириной девяносто дюймов».

Эти столы описывает Боулз: «Самый большой из них имеет длину сто сорок пять дюймов и ширину восемьдесят пять дюймов, а весит четыреста пять *арроб*. Самый маленький имеет длину сто двадцать дюймов и ширину семьдесят пять дюймов, а весит триста восемьдесят *арроб*».



LXXVI

СТЕКЛО ФАБРИКИ САН-ИЛЬДЕФОНСО

Лучшее описание содержится в книге Бургуа *«Новое путешествие по Испании»* (1789). Автор пишет: «A côté de cette Fabrique naissante de première nécessité» (*т. е.* королевская фабрика по производству белья в Ла-Гранха) «il y en a une de luxe qui remonte au regne de Philippe V; c'est une Manufacture de glaces, la seule qu'il y ait en Espagne. On s'étoit d'abord borné à une Verrerie qui subsiste encore, et donne des bouteilles d'une assez bonne qualité, et des verres blancs qu'on y cisele avec assez d'adresse. J'en ai rapporté quelques-uns où l'on a gravé des chiffres, des lettres, et jusqu'à de jolis paysages. Cette Verrerie étoit un acheminement à une entreprise plus brillante. La Manufacture de glaces de Saint Ildephonse сравнима с самыми красивыми предприятиями такого рода; ее чертежи можно увидеть в Planches de l'Encyclopédie. Здание обширное и очень хорошо спланированное; в нем есть две печи и около двадцати печей, где стекло после отливки медленно охлаждается. Здесь льют стекло всех размеров, от оконных стекол до самых больших зеркальных панно. Они менее белые и, возможно, менее хорошо отполированные, чем в Венеции и Сен-Гобане, но нигде еще не льют столь большие. Процесс литья осуществляется с большой точностью и слаженностью. Его светлость граф д'Артуа проявил любопытство и присутствовал при этом; стекло, которое отлили перед ним, имело, насколько я помню, сто тридцать три дюйма в длину и шестьдесят пять в ширину, и меня заверили, что были еще более крупные. Их обрабатывают вручную в длинной галерее, примыкающей к фабрике, а в четверти лиги от нее находится машина, приводимая в движение водой, где их доводят до блеска; затем их везут в Мадрид для оцинковки. Король посвящает самые красивые из них украшению своих апартаментов; он дарит их дворам, которые поддерживают с ним тесные отношения. В 1783 году Его Величество приложил несколько из них к подаркам, которые он послал Османской империи, с которой он только что заключил договор. Для толерантного космополита приятно думать, что, несмотря на религиозные и политические предрассудки, которые когда-то разделяли нации, искусство установило между ними обмен удовольствиями от одного конца Европы до другого, и что

красоты сераля отражаются в зеркалах, отлитых в Сан-Ильдефонсе, в то время как турецкие ковры топчут французские ноги. То, что производится на фабрике в Сан-Ильдефонсе, продается от имени короля в Мадриде и провинциях; но понятно, что эта прибыль слишком мала, чтобы покрыть расходы столь значительного предприятия, которое, за исключением древесины, удалено от всех используемых им сырьевых материалов, расположено глубоко в глубине суши, в горах, вдали от всех судоходных рек; поэтому его следует отнести к числу тех роскошных учреждений, которые процветают в тени трона и придают ему блеск.»^[119]

Свинберн добавляет еще несколько подробностей: «Ниже города находится принадлежащая короне фабрика по производству листового стекла, которой руководит г-н Доулинг; на ней работают двести восемьдесят человек. Самое большое изготовленное ими стекло имеет длину сто двадцать шесть испанских дюймов; мелкие куски продаются в зеркалах по всему королевству; но, как мне сказали, король не получает от этого большой прибыли; однако это очень важно, чтобы иметь возможность снабжать своих подданных хорошим товаром и удерживать в стране большую сумму денег, которая до сих пор ежегодно уходила на его покупку у иностранцев. Они также изготавливают бутылки и стаканы (таблицы [lxxvi.](#) [lxxvii.](#)); и сейчас заняты возведением очень просторных новых печей для расширения производства. Чтобы обеспечить топливом для печей, они ввели надлежащие правила и установили лимиты на заготовку соснового леса; ежедневно потребляется двадцать семь мулов грузовой ели; четыре груза обходятся королю, включая все расходы на вырубку и доставку с гор, примерно в сорок реалов».



LXXVII

СТЕКЛО ФАБРИКИ САН-ИЛЬДЕФОНСО

В 1736 году первая фабрика, основанная в Сан-Ильдефонсо, была почти полностью уничтожена пожаром, но ущерб был устранен, и фабрика перешла под контроль государства. Ее финансы никогда не были благополучными. В 1762 году Карл III предоставил ей привилегию на эксклюзивную продажу стекла в радиусе двадцати лиг от

Мадрида и Сеговии, но продажи не улучшились. Несмотря на это, несколько лет спустя монарх построил новую дорогостоящую фабрику по проекту Вильянуэвы и Реаля. В этом просторном здании было два отдела. Один, предназначенный для производства самого простого стекла (), возглавлял ганноверский подданный по имени Сигизмунд Брун, а другой, занимавшийся изготовлением более мелких и сложных изделий, — швед по имени Эдер. «Большинство предметов, изготовленных на этих важных фабриках, были из прозрачного бесцветного стекла, имели ярко выраженный французский стиль и были либо богато гравированы и огранены, либо позолочены, либо, реже, изготовлены из цветного и эмалированного стекла. В это же время изготавливались зеркала для королевских дворцов, а также подсвечники и люстры великолепной красоты, выполненные по венецианской технологии и украшенные цветными цветами».^[120]

Несмотря на все эти усилия, в начале XIX века предприятия находились в умирающем состоянии. В 1829 году они перешли в руки частных лиц (), которые также не смогли сделать их прибыльными, и впоследствии, из-за некомпетентности испанских правительств и жесткой иностранной конкуренции, окончательно закрыли свои двери.

«В Каталонии, — писал Лаборд около 1800 года, — есть два стекольных завода, но стекло, выдуваемое на них, темное и лишенное блеска. В Арагоне их четыре: один в Альфамене, один в Пеньяльве, один в Утрильяс и один в Жаулине, который является самым большим, но качество стекла не превосходит каталонское. Стекланный завод в Утрильяс производит как флинт, так и обычное стекло. Стекланные заводы также открыты в Пахарехо и Рекуэнко в Кастилии, где производят самое красивое белое и прозрачное стекло».

В 1791 году в королевстве Валенсия было шесть стекольных печей, расположенных в Валенсии, Аликанте, Салинес, Ольерия и Альсира. В этом году они произвели 2100 штук, часть которых была экспортирована в Кастилию и Арагон.^[121]

В начале XVIII века стекло Барселоны было высоко оценено Альваресом де Кольменаром («Il s'y fait de belles verreries»), и мы знаем, что на протяжении всего этого периода ее *forns de vidre* продолжали производить хорошие изделия, в том числе сосуды для святой воды из бесцветного стекла с синим или тонким белым *latticinio*, местные *arruixadors* или *borrachas* и типичные *porrón*. Первый из этих сосудов небольшого размера и имеет несколько носиков. Обычно его наполняют ароматизированной водой, чтобы галантные кавалеры могли брызгать ею на девушек во время танцев на общественной площади. *Поррон* неизменно вызывает любопытство у иностранцев,^[122] и часто считается чисто испанским изобретением. Это не так. На римском подсвечнике в музее Неаполя изображена фигура Бахуса, верхом на тигре и «державшего в руке рог, из которого пили древние, используя его, как и некоторые другие народы, современные каталонцы, то есть не поднося сосуд ко рту, а держа его над головой и таким образом потягивая из него; метод, который требует немалой практики». На самом деле, есть основания полагать, что *porrón* происходит от похожего сосуда, который использовали древние персы, которые наливали из него спиртное в ладонь и оттуда пили его способом, называемым в Каталонии и Валенсии *al gallet*. Так же, как определенный класс американцев демонстрирует свое мастерство в плевании, так и каталонец, достигший

совершенства в этом искусстве, развлекает себя и окружающих, выплескивая рубиновое вино из своего *поррона* на самый кончик носа, откуда оно в виде тонкой волнистой струйки стекает по верхней губе и по горлу.

Окна испанских домов редко были застеклены до примерно ста лет назад. Когда Берто де Руан путешествовал сюда в 1659 году, этот факт произвел на него неприятное впечатление. Даже в королевском дворце в Мадриде он обнаружил, что были комнаты, «qui n'ont point du tout de fenestrés, ou qui n'en ont qu'une petite, et d'où le jour ne vient que d'en haut, le verre estant fort rare en Espagne, et la plupart des fenestrés des maisons n'ayant pas de vitres». В 1787 году Артур Янг был не менее потрясен отсутствием стекол в домах Каталонии. «Доехав до Скульо, мы обнаружили, что гостиница настолько плоха, что наш гид не разрешил нам в нее заходить, и пошел в дом священника. Затем последовала сцена, настолько необычная для английских глаз, что мы не смогли сдержать искреннего смеха. В целом городе не было ни одного стекла, но у нашего преподобного хозяина в кухне был камин; он побежал к реке ловить форель; один человек принес нам куриц, которых тут же забили... Этот город и его жители выглядят одинаково убогими: дымовые трубы вместо каминов, полное отсутствие стеклянных окон, веселье которых, на первый взгляд, можно понять только по их отсутствию».

Однако, в качестве исключения из этого печального правила, в городе Поэблар было «несколько хороших домов со стеклянными окнами, и мы видели хорошо одетую молодую леди, окруженную двумя монахами».

Сноски:

[\[103\]](#) «Jam vero et per Gallias Hispaniasque simili modo harenæ temperantur» — Плиний, кн. XXXVI, гл. 66.

Основными центрами стекольного производства были Таррагона, несколько городов Бетики (Андалусия) и Балеарские острова.

[\[104\]](#) Различие, которое Рианьо пытается провести между стеклом и стеклянной пастой, неудовлетворительно. Он также отмечает, что производство стекла, возможно, существовало в Испании в более ранний период, чем последние три столетия, но продолжает: «Самое раннее упоминание о стекольных заводах в Испании можно найти у Плиния, который, объясняя процессы, применявшиеся в этой отрасли, говорит, что стекло производилось аналогичным образом во Франции и Испании».

[\[105\]](#) Рико и Синобас, *Del Vidrio y de sus artifices en España (Almanaque del Museo de la Industria, 1870)*.

[\[106\]](#) Оливер, *Гранада и ее арабские памятники*.

[\[107\]](#) В описи имущества герцогов Альбуркерке (1560 г.) упоминается «белая коробка с четырьмя маленькими бутылочками из валенсийского стекла, содержащими мазь для рук». Другие предметы, указанные в этом описи, — «большой стеклянный кубок с двумя

ящерицами вместо ручек и еще двумя ящерицами на крышке»; «три стеклянных кокоса, частично окрашенных и с вдутым в них золотом, вместе с крышками»; и «большой стеклянный кубок из Барселоны, с вдутым золотом». Стоимость этих кубков, если бы они существовали сейчас, составила бы не менее двухсот-трехсот фунтов за штуку.

[108] Однако еще до этого, примерно в 1100 году, Аймерих писал, что шестьдесят больших окон в соборе Сантьяго были закрыты стеклом, которое, вероятно, было окрашено. Мы также слышим о Франциско Сокоме, который изготовил или установил окна из цветного стекла в Пальме, на острове Майорка, в 1380 году, и о Гильермо де Колливелле, который в 1391 году установил в Лериде стекло, окрашенное для собора этого города Хуаном де Сан-Аматом.

[109] *Documentos Inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, стр. 282 и далее.

[110] В монастыре Мирафлорес, недалеко от этого города, королева Фердинанд Католический построила за свой счет богатый пантеон, чтобы хранить прах своих родителей и брата. Цветное стекло было изготовлено Симоном из Кельна. Однажды, посещая Мирафлорес, Изабелла заметила на окнах этого святилища герб дворянина по имени Мартин де Сория. Разгневанная такой вольностью по отношению к ее собственному сооружению, она воскликнула по-латыни «*afferte mihi gladium*» одному из своих слуг, подняла меч и разбила окно на тысячу кусков, крича, что в этом месте она не допустит никаких гербов, кроме герба своего отца.

[111] Сеньор Ласаро, который недавно изготовил в Мадриде окна для собора в Леоне, имитирующие окна XIV и XV веков, отмечает, что в XVI веке процесс стал более сложным, а узоры, составленные из кусочков одного цвета, были заменены стеклом, содержащим различные оттенки. Он также обнаружил следующее использование старых испанских мастеров: «Чтобы облегчить их расположение, все кусочки отмечались острием алмаза, и эта отметка указывала оттенок, необходимый для той или иной части рисунка. Чаще всего использовались три знака: X, L и V, обозначающие соответственно красный, синий и желтый цвета, а промежуточные оттенки обозначались комбинациями этих букв — XL, LV, XV, с «линиями единства», помещенными перед или после, чтобы указать необходимую градацию оттенка».

[112] Этот художник написал серию великолепных витражей, изображающих сцены из жизни Сан-Педро-Ноласко, для монастыря Ла-Пьедад в Валенсии.

[113] Зарко дель Валье, *Documentos Inéditos, etc.*, стр. 339 и далее.

[114] Согласно Сеану (*La Catedral de Sevilla*), Менандро в 1560 году написал обращение Святого Павла на окне в часовне Сантьяго, в 1567 году — другое окно со сценой Благовещения над воротами Сан-Мигель, а в 1569 году — сопутствующее ему окно « », изображающее Посещение, над воротами Пуэрта-дель-Баутисмо. «Во всех этих окнах, — писал Сеан, предвзято, как было принято в его время, в пользу строго классического стиля,

— рисунок, поза и композиция хороши, *хотя* в драпировках и фигурах мы наблюдаем влияние Германии».

Во времена Сеана, то есть в конце XVIII века, в Севильском соборе было девяносто три цветных окна, пять из которых были круглыми, а остальные — с остроконечной готической аркой. Размеры последних составляют двадцать восемь футов в высоту и двенадцать футов в ширину, а изображенные на них сюжеты включают в себя портреты пророков, патриархов, мучеников, исповедников и дев, а также сцены из Нового Завета, такие как воскрешение Лазаря, изгнание Христом торговцев из храма, Тайная вечеря и помазание Марией Магдалиной.

[115] Зарко дель Валье, *Documentos Inéditos*, стр. 159

[116] Исидоро Роселл де Топрес, *Las Vidrieras pintadas en España* (опубликовано в *Museo Español de Antigüedades*).

[117] «*Penado*. Сосуд с узким горлышком, из которого жидкость вытекает с трудом и в небольшом количестве». Словарь Коннелли и Хиггинса; 1798 г.

[118] Эта машина была изобретена каталонцем по имени Педро Фронвила.

[119] Том I, стр. [144–147](#) .

[120] Бреньоса и Кастелларнау; *Путеводитель по Сан-Ильдефонсо* (1884), стр. 53. Рико-и-Синобас отмечает, что в изделиях, производимых на фабрике Ла-Гранха, само стекло уступает по качеству гравировке или резьбе, которой оно украшено. Это позволяет ему сделать вывод, что иностранцы, привезенные испанскими королями для управления фабрикой, были скорее резчиками и граверами по стеклу, чем опытными стеклоделами. Он также обращает внимание на то, что испанские монархи выбирали этих иностранных мастеров из слишком ограниченного круга лиц, доверяя самые важные должности на всех королевских фабриках французам, которые, как утверждалось, были потомками старинной знати своей родной страны. Таким образом, прогресс и благосостояние самого ремесла были принесены в жертву безумному предубеждению в пользу аристократического происхождения мастера.

[121] Ricord; *Noticia de las varias y diferentes Producciones del Reyno de Valencia, etc.: segun el estado que tenían en el año 1791*. Валенсия, 1793.

[122] «Способ питья в этой стране необычен; они держат широкогорлую стеклянную бутылку на вытянутой руке и позволяют жидкости вытекать из длинного горлышка на язык; из того, что я вижу, их мастерство в этом деле проистекает из частой практики; каталонцы пьют часто и в больших количествах, но пока я не видел ни одного из них в состоянии опьянения». — Суинберн.

Примечание переписчика

Оригинальное написание и незначительные несоответствия в орфографии и форматировании были сохранены.

Несоответствия в дефисах и ударениях оставлены в оригинальном виде, если они не отмечены как опечатки.

В таблице ниже перечислены все исправления, внесенные в исходный текст.

Стр. x: LIX → LIX.

Стр. 23: avec leurs enfans → enfants

Стр. 32: feu. L'hôte → L'hôtel

Стр. 33: choses est réglé → réglé

Стр. 39: fort peuplée autresfois → autrefois

с. 71: стр. 161, 162 → стр. 161, 162.

Стр. 72: *León Cathedral* → *León Cathedral*)

Стр. 96: peintures variées de bon goût → goût

Стр. 98: на обложке. → на обложке.

Стр. 104: (см. Том I, иллюстрация xi.) → (см. Том I, иллюстрация xi.)

Стр. 132: кажутся скачущими. → скачущими.

Стр. 139: и «Пизано». → и «Пизано».

Стр. 139: «*de relieve*». → «*de relieve*».

Стр. 159: les plus compliqués → compliqués

Стр. 159: qu'un bal masqué → masqué

Стр. 169: журнал Бертана → Берто

Стр. 180: Quarte, Vilallonga → Villalonga

Стр. 183: степень деликатности. → деликатность».

Стр. 188: говорит сеньор Осмо → Osma

Стр. 188: и еще один «» → «».

Стр. 213: стиль Капо-ди-Монте. → Капо-ди-Монте.

Стр. 225: во Франции и Испании. → Испании.

Стр. 228: albeit the the → albeit the

Стр. 236: СУДОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ КАТАЛАНСКОГО СТЕКЛА → LXXV СУДОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ КАТАЛАНСКОГО СТЕКЛА

Стр. 254: СТЕКЛО → LXXVI СТЕКЛО